© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1972
PARIS–FRANCE

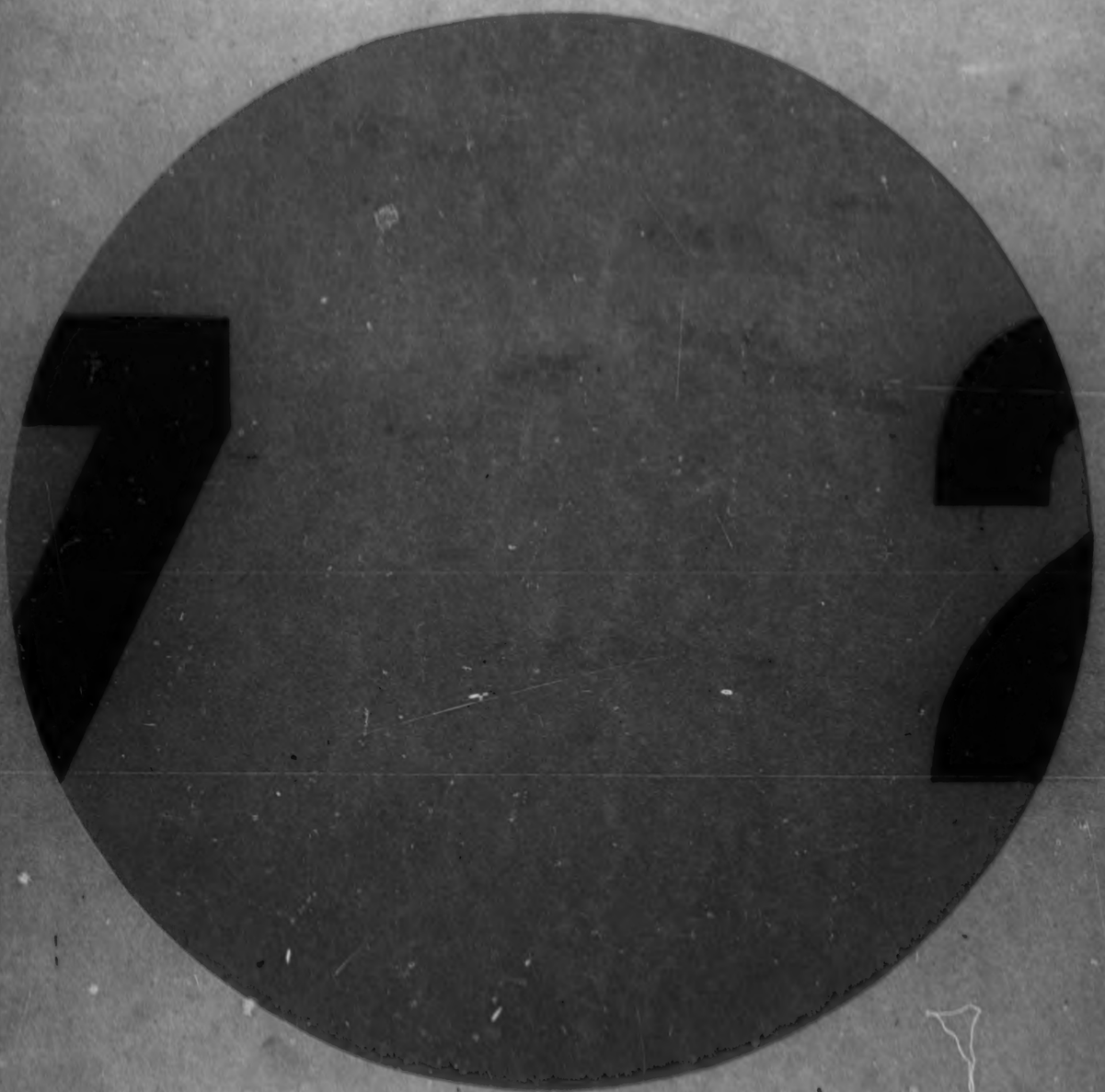
Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

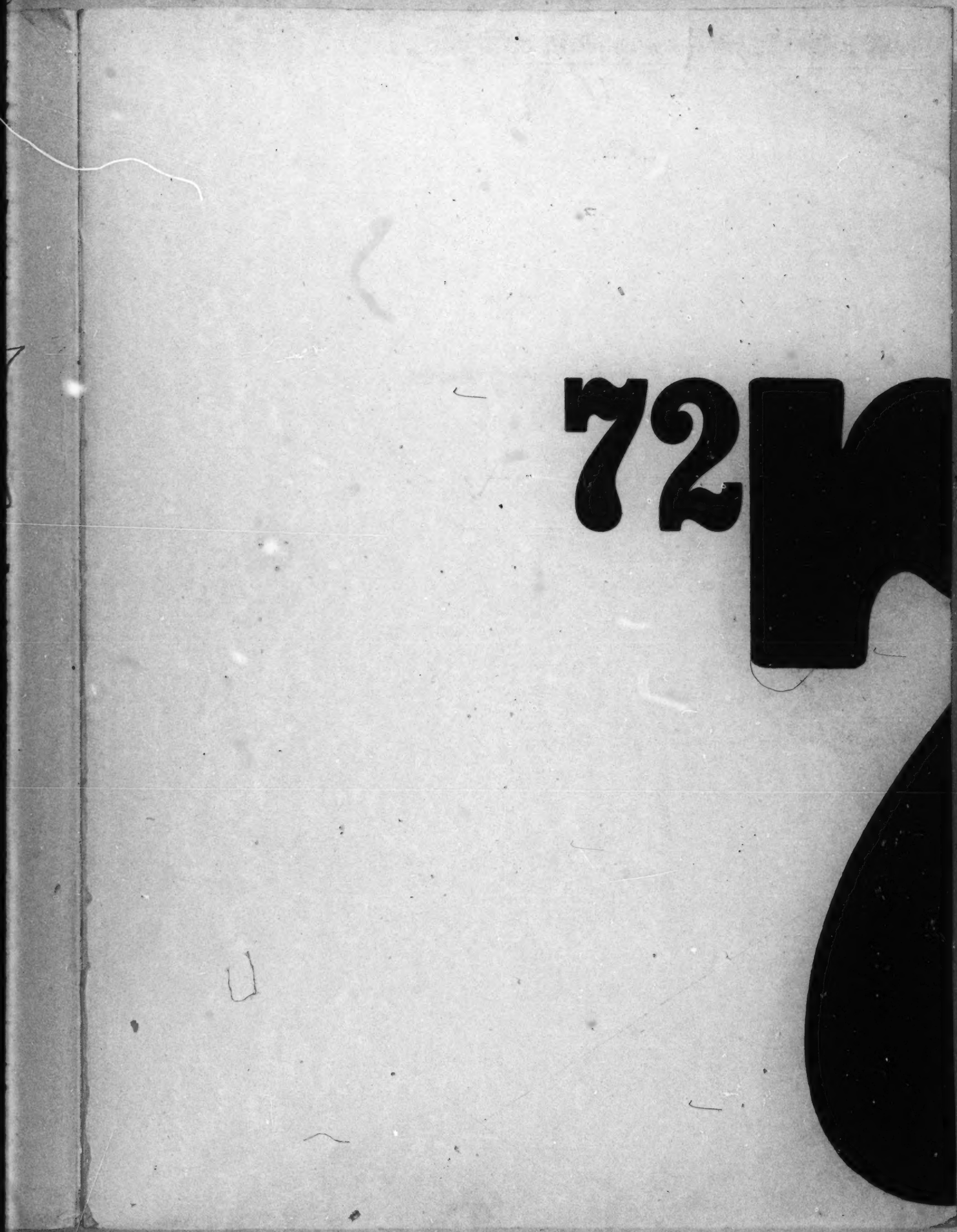
Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

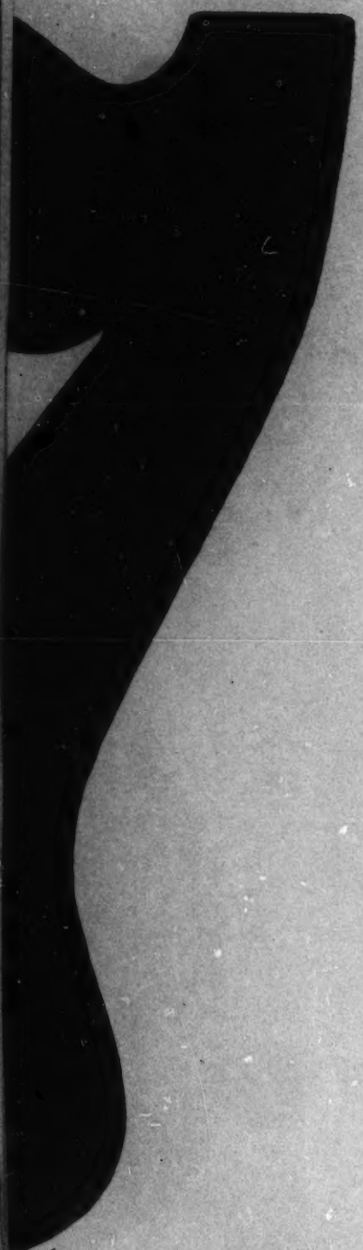
Date of publication and production of master: 1977

Z5068 G




72

douze ans d'art contemporain en france



ministère des affaires culturelles

grand palais

mai - septembre 1972

réunion des musées nationaux

Z 5068 G

BIBLIOTHÈQUE DUBUFFET

Comité d'organisation François Mathey, Commissaire Général

Assisté de :

François Barré

Jean Clair

Daniel Cordier

Maurice Eschapasse

Serge Lemoine

Alfred Pacquement

Conservateur

des Galeries Nationales d'exposition du Grand Palais :

Reynold Arnould

Secrétaire de l'exposition :

Viviane Huchard

Cette exposition a été réalisée

par la Réunion des Musées Nationaux

avec le concours

du Service de la Création artistique,

du Centre national d'Art contemporain,

de l'Etablissement public du Centre Beaubourg,

du Centre de Création industrielle,

de la Direction des Musées de France

et du Musée National d'Art Moderne.

72.359

sommaire

sommaire

1 2 3 4 5

françois mathey
préface
pages 9-12

viviane huchard
chronologie
43-71
pages 13-20

daniel cordier
les expositions
et la critique
en 1960
pages 21-47

serge lemoine
l'art géométrique
ou
les vicissitudes
de la vertu
pages 49-57

maurice eschapasse
l'avènement
de l'objet
pages 59-66

6 7 8 9 10

jean clair
nouvelles tendances
depuis 1963
pages 67-77

françois barré
expression graphique
et vie
quotidienne
pages 79-87

alfred pacquement
les films d'artistes
filiations, analogies
parallèles

———

montages
audio-visuels
pages 89-93

gaëtan picon
postface :
un essai
de mise en question
pages 95-106.

catalogue
pages 109-392

© Editions des Musées Nationaux. Conception graphique de l'affiche et du catalogue : Roman Cieslewicz

préface

françois mathey

A travers une exposition c'est la démarche d'un artiste, d'une génération ou d'une époque qu'essaient d'évoquer ceux qui en ont la charge, plus ou moins floue, plus ou moins exacte selon la mémoire ou la connaissance qu'ils en ont. Mais quand l'exposition concerne l'actualité, c'est-à-dire quand il n'y a pas encore d'histoire ni de mémoire et que la connaissance elle-même est incomplète alors il s'agit bien plutôt de sentiment, de parti pris délibéré. Et l'on sait que la nécessaire myopie de cette vision qui se voudrait globale est cependant fragmentaire et qu'elle ne peut être corrigée qu'avec le recul du temps. Aussi y aurait-il quelque abus, apparemment, à prétendre que ce panorama de la génération 1960-1972 soit une image fidèle et plus encore à supposer que seuls les artistes qui y sont représentés seront ceux que l'histoire retiendra. L'histoire bien plus cruelle verra sans doute des présences inexplicables et d'impardonnables omissions là où nous avons cru choisir avec objectivité et discernement. Nous n'avons pas la prétention de faire l'histoire — ce serait abusif et pour tout dire ridicule — et ceux qui feignent de le croire semblent avoir en grande révérence les entreprises officielles. Il est vrai cependant que cette exposition contribuera au jugement que la postérité portera sur cette génération, en plus ou en moins. Nous savons bien que l'histoire est plus complexe, qu'elle se moque parfaitement des choix d'un moment et que de ceux-ci elle ne retiendra peut-être, en fin de compte et à tout prendre, que quelques noms. Peut-être même qu'ils seront par aventure étrangers à cette sélection mais il n'en demeurera pas moins que dans ce cas même l'exposition sera, à cause ou en dépit de son officialité, à cause de l'importance que lui donnent les circonstances et précisément à cause des antagonismes de toute nature qu'elle provoque, une référence sociologique et le tissu d'une l'histoire à venir. Et puisque nous songeons à l'histoire au point d'en être exagérément obnubilé, celle de cette exposition mérite sans doute d'être relatée car il en est peu, qui, avant même que d'être réalisées, aient suscité tant d'intérêts divers et même contradictoires.

L'affaire remonte à 1969. Dans une lettre au Ministre d'Etat chargé des Affaires Culturelles, le Président de la République évoquait l'intérêt que présenterait « une grande exposition réunissant une sélection d'œuvres de tous les principaux peintres et sculpteurs vivants qui habitent et travaillent en France, qu'ils soient français ou qu'ils aient précisément cherché dans notre pays le milieu approprié à l'exercice de leur art ». Le projet était vaste mais son ambition même risquait de le limiter en lui conférant le caractère d'une manifestation de prestige alors que dans l'esprit de son promoteur il s'agissait bien plutôt d'une information exhaustive sur l'art contemporain en France. C'est à Jean Leymarie, conservateur en chef du Musée National d'Art Moderne qu'en revenait tout naturellement la charge mais celui-ci devant faire face à la réorganisation de son propre musée et aux multiples tâches qu'elle implique, déclina cet honneur qui me fut dévolu. Il s'agissait alors de retracer l'histoire de l'art en France de 1945 à 1970. Partant de l'immédiat après-guerre, l'exposition devait être à la fois strictement chronologique et thématique montrant le déroulement parallèle et antagoniste des grands mouvements avec de temps en temps des interférences fatales et même des

confusions. Comme s'il s'agissait d'un Salon permanent très ouvert où l'emporterait l'esprit d'avant-garde mais en laissant à leur juste place — sociologique — les expressions traditionnelles. Cependant, et toujours dans le schéma primitif de l'exposition, une place exceptionnelle était réservée aux artistes les plus caractéristiques de chacun des mouvements représentés ou qui, du fait même de leur personnalité, échappent aux catégories établies. Un autre cheminement parallèle était consacré à la peinture internationale, montrant son évolution et ses analogies avec l'art français. Cette première ébauche se présentait ainsi :

I. Un avant-propos : les grands créateurs : Arp, Bonnard, Braque, Brancusi, Chagall, Calder, Sonia Delaunay, Dufy, Herbin, Max Ernst, Kupka, Laurens, Léger, Magnelli, Masson, Matisse, Miro, Picasso, Pevsner, Rouault, Utrillo, Villon, Picabia, van Dongen.

II. Les Courants contemporains 1945-1960

1) La tradition figurative
2) Le réalisme socialiste
3) La non-figuration
4) L'abstraction lyrique : l'informel, le geste, le tachisme
5) L'abstraction géométrique
6) L'expressionnisme abstrait et figuratif
7) Les suites du surréalisme et l'art fantastique
8) L'art optique : lumière et mouvement
9) Le Nouveau réalisme
10) Les tendances actuelles - Technologie - Figuration narrative - Comportement - Art pauvre - Non-tableau - Art conceptuel - Jeune peinture, etc.

Cette vision satisfaisante n'avait précisément qu'un défaut qui nous est très vite apparu, celui de faire l'histoire de l'art et de cataloguer définitivement sans avoir le recul nécessaire, ce qui s'explique dans un livre et se justifie moins dans une exposition officielle. Recréer de toutes pièces un semblable panorama aussi objectif que possible était évidemment illusoire, d'autant que la classification actuelle précède les œuvres elles-mêmes, mais par contre, chacun des thèmes évoqués est en soi une exposition qu'il y aurait intérêt à reprendre individuellement, systématiquement.
Plutôt que de tomber dans le piège d'une vaine historicité, il nous est apparu qu'un devoir plus immédiat s'imposait en faisant connaître les voies actuelles de l'art en France. En effet, le prestige des générations antérieures a dans une certaine mesure, surtout à l'étranger, occulté la reconnaissance des recherches les plus nouvelles. Et c'est vrai que malgré les efforts de quelques galeries-pilotes, ou des initiatives officielles de quelques musées, de l'A.R.C. et du C.N.A.C., le grand public n'a qu'une idée confuse de la création contemporaine tandis que les conditions traditionnelles de la création se sont singulièrement transformées. Vers 1960, Paris ne joue plus la fiction d'une métropole active de l'art. Une situation nouvelle apparaît que les circonstances aussi bien économiques que politiques expliquent. L'information sur les recherches étrangères arrive en force. Cet écran de bonne tenue que représentaient les valeurs françaises admises se déchire. Comme Dada a liquidé le fauvisme, le cubisme, le Nouveau Réalisme fait éclater la condition humaniste de la bonne peinture. L'abstraction géométrique qui s'est

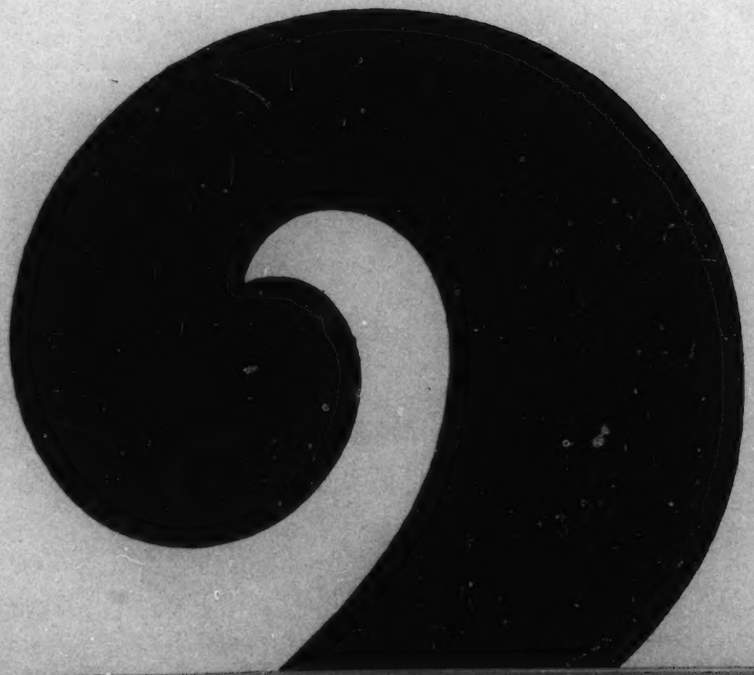
consolidée, séduit les jeunes en veine d'une expression techniquement parfaite et sans détours. Tous les éléments sont réunis d'un renversement radical des valeurs non-figuratives. Les jeunes veulent prendre leur place dans la ville et revendiquent à leur usage cette nature moderne que proposent la science, la technologie, la publicité et les mass media. C'est cette conquête d'abord clandestine en dépit des manifestes et de quelques réalisations spectaculaires qui s'élabore et finalement s'impose au cours des dix dernières années. La morphologie de l'art change de structure. Le grand public ressent confusément cette transformation à travers laquelle on pressent les prodromes d'une attitude fondamentalement différente à l'égard de l'art de la fin du XX[e] siècle. Les artistes sont mal connus ou inconnus ; ils se confondent le plus souvent avec des mouvements épisodiques. Hâtivement on dit qu'ils font la mode mais les modes pour être passagères n'en constituent pas moins l'humus de la création. « En France on n'aime pas la peinture pour en jouir mais pour en juger » a écrit Joubert. Eh bien ! qu'on en juge et c'est le propos qu'il nous a paru nécessaire de développer. Toute sélection est arbitraire et ce sont les franges d'incertitude ou de certitude de cet arbitraire que nous avons tenté de réduire. Pour ce faire une équipe de travail était nécessaire. Il est bien évident que si le choix d'un seul est contestable, celui d'un groupe risque de l'être moins à condition qu'il accepte la logique de son arbitraire, assume ses lacunes et évite le piège de l'éclectisme qui le guette. C'est dans cet esprit que j'ai réuni en octobre dernier Jean Clair, Daniel Cordier, Maurice Eschapasse, Serge Lemoine, Alfred Pacquement. Il est vrai que pour certains d'entre nous le sentiment qu'ils ont de l'actualité s'infléchit selon que celle-ci se colore chez les artistes d'engagements politiques. C'est précisément le piège que nous avons refusé en tant que fonctionnaires ou invités à participer à une mission d'intérêt public. Notre démarche est d'ordre artistique et du moins, si nous ignorons de quel ordre il s'agit, nous croyons fondamentalement à l'art vivant. C'est sur cette base que l'accord s'est fait entre nous et à l'égard des artistes. L'équipe librement constituée était libre de ses choix et c'est cette liberté même qui nous semble le meilleur gage de celle des artistes. J'avais également envisagé d'associer à l'équipe les critiques qui, plus engagés dans le combat, ont présidé et favorisé la naissance des mouvements mais connaissant leurs engagements passés, je ne pouvais sans scrupules les annexer au bénéfice d'une entreprise qu'il leur appartient de juger sereinement. Notre travail fut d'abord de dresser l'inventaire de tous les artistes. Il paraît qu'ils sont 4 000 à Paris et puis il y a tous ceux de province, inconnus, mal connus qui n'ont pas eu la chance d'être distingués par un critique, une galerie. Les dossiers du Centre National d'Art Contemporain s'ajoutant à la documentation personnelle de chacun d'entre nous furent notre source principale d'information. Certes tout coexiste mais le projecteur capricieux de l'intérêt se déplace. Les critères de sélections successives furent essentiellement l'actualité de l'œuvre. En effet si l'histoire est commode pour distinguer ceux qu'elle a déjà reconnus, en ce qui concerne les jeunes, il n'y a guère d'autre raison à la subjectivité que celle du moment dont on sait combien elle est vulnérable quand elle devient le signe de la mode. Mais nous savons aussi que les œuvres hors du temps risquent davantage de demeurer parce qu'elles peuvent intriguer, rayonner, servir de supports à des recherches originales. Conscients de ces risques et de ces alternatives, d'élimination en élimination, nous avons d'abord retenu 250 artistes, ceux qui nous paraissaient à des titres divers les plus « opérationnels ». Le mot, à cause de son ambiguïté, a été fort critiqué. Dans la mesure où précisément il relève de la stratégie, mais plus généralement j'entends par là, actif, efficace, qui se remet en cause et selon le niveau où l'on se place soi même ou la peinture en tant que telle, son objet et son objectif. Est « opérationnel » celui dont l'activité de ce fait même influence la création. Mais à vrai dire il y avait une certaine inflation en s'arrêtant à un pareil chiffre. C'était même un palmarès complaisant où tout le monde trouvait son bien, une manière de grand Salon éclectique et l'on sait combien ce genre d'entreprise, surtout lorsqu'il est réputé officiel, devient vite suspect. Les bons apôtres qui critiquent si aisément n'auraient pas manqué d'y voir une machination du Pouvoir, je ne sais quelle tentative de séduction et de récupération. Alors il nous est apparu nécessaire, en conservant les mêmes critères, de revenir à une conception plus limitée et plus aventureuse, d'échapper à la tentation des réputations et de nous en tenir aux seuls artistes qui obtenaient parmi nous la majorité de nos voix. C'était accepter de sacrifier des amis, des artistes auxquels les uns et les autres tenaient personnellement. Nous l'avons fait mais il reste que les uns et les autres ont l'ultime conviction que la liste sur laquelle l'accord s'est

fait demeure incomplète.
Ainsi sommes-nous arrivés à 72 numéros pour le catalogue, concernant soit les artistes invités à titre personnel, soit des groupes. Les invitations lancées, il est arrivé qu'à l'intérieur des groupes l'accord n'ayant pu se faire, il nous a semblé injuste de sanctionner, à cause du refus d'un seul, ceux qui acceptaient d'exposer. Dans ces conditions, sauf lorsqu'à l'intérieur des groupes, les artistes sont restés cohérents et unanimes dans leur démarche, nous avons été amenés à inviter tous les artistes à titre personnel. Par contre le refus de la plupart des artistes invités à participer aux « Actions » que nous avions envisagées nous a contraints à abandonner, avec regret, cette section. Pour des raisons qui leur sont personnelles, 18 artistes ont cru devoir décliner l'invitation.
Si nous regrettons ces absents, il reste que leur refus ne change en rien fondamentalement le profil esthétique de l'exposition.
Un constat qui se veut exemplaire ne le serait pas absolument s'il ignorait délibérément ses antécédents. Seule Minerve est née casquée. Les artistes sont tous des fils légitimes ou adultérins même lorsque leurs pères supposés ne les reconnaissent pas. Nous avons voulu qu'au fil de l'exposition soient évoqués ces ancêtres directs ou non des mouvements actuels, évoquées également leurs analogies à l'étranger. Un spectacle audio-visuel était ainsi consacré aux artistes qui, depuis Duchamp, Mondrian, Malewitch et Schwitters, ont permis la génération des années 1960. Un autre sera réservé à tout un aspect éphémère mais essentiel de la vision contemporaine, celui que les arts graphiques dédient à la rue, à l'environnement quotidien et que le grand public ressent au travers de la publicité sans pour autant en avoir la claire notion. Enfin il nous a paru indispensable de faire connaître la situation parallèle de l'art actuel dans le monde de manière à faire mieux saisir au public qu'il s'agit à l'échelle internationale d'une nouvelle conscience de la situation de l'artiste en face d'une société en gestation.
Rarement exposition s'est présentée dans une telle confusion organisée, entretenue. C'est peut-être finalement un mérite. On a beaucoup parlé à tort et à travers, mettant en cause la sincérité des intentions ; l'incompréhension trop évidente pour n'être pas voulue a gangrené le milieu des artistes. C'est bien dommage. Mais il ne nous appartient pas de juger la politisation qui a été faite de cette exposition. Pour nous, insoucieux des critiques, nous avons mené un travail qui nous paraissait utile aux artistes et même à la France dont on peut se préoccuper quand on est français et qu'on aime l'art sans pour autant faire preuve d'un nationalisme excessif. En dénaturant l'esprit d'une entreprise qui n'avait d'autre sens que de faire connaître le travail d'une génération, ceux qui ont nourri ces pernicieux desseins n'auront réussi qu'à opposer les créateurs, sans profit pour la création elle-même. Quant à la polémique qui a accompagné les préparatifs de l'exposition, il ne nous appartient pas davantage de la juger mais c'est l'accueil que lui fera le public qui jugera de l'intérêt de notre travail. Les contestations de toute nature qui ont surgi ne sont probablement qu'une manière aveugle d'exprimer le désarroi d'une création qui se nie, d'artistes qui voudraient refuser le statut privilégié qui leur est traditionnellement consenti mais demeurent cependant les prisonniers du système dont ils vivent, des artistes qui ne savent plus comment s'insérer dans cette société qu'ils rejettent et dont ils ont besoin. Cette situation équivoque est internationale, aux Etats-Unis comme en Europe. Dans le monde entier la même inquiétude est latente chez les artistes à l'égard d'une politique culturelle en laquelle ils ne se reconnaissent pas mais dont ils sont cependant les artisans et les garants.
Il est bien évident que le contenu de cette exposition prêtera encore à discussions, que le public sollicité et peu familiarisé avec des formes d'art auxquelles il n'est pas habitué, aura quelquefois le sentiment d'être mystifié. Il n'était pas question de séduire mais d'informer et au travers des œuvres de faire saisir l'esprit des démarches nouvelles. L'expérience valait la peine mais elle n'aurait guère de sens si elle demeurait unique en son genre. Il y a peut-être un type nouveau d'expositions à concevoir. Peut-être faudrait-il amorcer, à partir de celle-ci, des manifestations qui permettraient le constat permanent de la diversité de la situation artistique. (C'est d'ailleurs un des buts que s'est assigné le futur Centre Beaubourg.) Ou bien il faudrait admettre que « l'art n'est qu'une expérience périphérique, exilée du centre vivant de la culture », mais dans ce cas, comme Hegel proclamait cette crainte il y a plus d'un siècle et demi, je crois bien que l'histoire est encore à suivre.

françois mathey

chronologie 1943-1971

viviane huchard



	France	Etranger	Politique
1943	Fondation du Salon de Mai à Paris les « Otages » de Fautrier les « Stabiles » de Calder	New York : 1re Exposition Pollock (galerie P. Guggenheim)	
1944	1re exposition de Dubuffet, Galerie Drouin Place Vendôme Mort de Kandinsky à Paris	Mort de Mondrian à New York	
1945	Exposition « Art concret » Galerie Drouin (Arp, Robert et Sonia Delaunay, Domela, Freundlich, Gorin, Herbin, Kandinsky, Magnelli, Pevsner, Mondrian, Taueber-Arp, Van Doesburg) Exposition Wols Galerie Drouin 1er Salon de Mai Fondation de la Galerie Denise René Exposition Max Ernst Galerie Denise René	Rothko choisit l'abstraction	Signature de l'Armistice Explosion de la bombe atomique à Hiroshima, puis à Nagasaki
1946	1er Salon des Réalités Nouvelles Rétrospective Kandinsky Galerie Drouin Galerie Carré : rétrospective R. Delaunay mobiles de Calder (préface de J.-P. Sartre) Rencontre de Klein et Arman à Nice Galerie Denise René : Vasarely, Atlan Galerie Drouin : Dubuffet « Mirobolus, Macadam et Cie » J. Dubuffet : « Prospectus aux amateurs en tout genre », éd. Gallimard	L. Fontana : Manifeste Blanc (Buenos Aires) Rétrospective P. Klee à Londres (Tate Gallery)	Insurrection du Viêt-minh en Indochine Conférence de la paix
1947	7e Exposition internationale du Surréalisme Galerie Maeght Atlan : 1re Exposition Galerie Maeght Soulages : au Salon des Surintendants Hartung : 1re Exposition Galerie Lydia Conti Deyrolle, Mortensen et Jacobsen : 1re Exposition Galerie Denise René Vasarely choisit l'art optique Le Corbusier : 1re unité d'habitation à Marseille « Pour ou contre l'art abstrait ? », pamphlet en faveur de la nouvelle tendance publié par les « Amis de l'Art » Wols au salon des Réalités Nouvelles fait de la peinture « informelle » Fougeron obtient le Prix National des Arts	Pollock pratique le « dripping » New York 1er manifeste du « Spatialisme » Création du « Fronte Nuovo delle Arti »	Plan Marshall : aide américaine aux pays européens Indépendance de l'Inde Partage de la Palestine
1948	Invasion de l'art abstrait (influence Manessier, Bazaine, Tal Coat...) Rétrospective P. Klee au Musée d'Art Moderne, Paris Exposition H.W.P.S.M.T.B. organisée par Mathieu, Galerie Colette Allendy (Hartung, Wols, Stahly, Mathieu, Bryen) B. Buffet, prix de la critique, expose chez Drouant-David Fondation de la Compagnie de l'Art Brut, par J. Dubuffet	Naissance de l'Ecole de New York « Action painting » Fondation du groupe Cobra (Copenhague - Bruxelles - Amsterdam) « Subjects of he artist » à New York avec Rothko, Baziotes, Motherwell et Newman Gio Ponti : bâtiments Olivetti à Ivréa	Assassinat de Gandhi Blocus de Berlin
1949	Exposition Galerie Claude « L'Homme témoin » : Lorjou, Buffet, Rebeyrolle, Thomson, de Gallard, Minaux... 1er Salon de la Jeune Sculpture en plein air dans le jardin du	1re Exposition Bacon à Londres (Hanover Gallery) Réalisme socialisme	Traité de l'O.T.A.N. Pacte de Varsovie entre les pays soviétiques

musée Rodin
Fondation de la revue « Art d'aujourd'hui » en faveur de l'art abstrait
Ed. française « Du spirituel dans l'art » de Kandinsky (1912) chez Drouin
Soulages : 1re Exposition Galerie Colette Allendy
Bazaine : 1re Exposition Galerie Maeght
Zac : 1re Exposition Galerie Maeght
Riopelle : 1re Exposition Galerie Maeght
« Origines de l'art abstrait » Galerie Maeght
Premières affiches lacérées de R. Hains

Cité universitaire de Mexico

Avènement du communisme en Chine

1950

Ouverture d'un atelier d'art abstrait à la Grande Chaumière avec Dewasne, Pillet
1er Salon du Jazz. Musique concrète
Eglise d'Assy (vitraux de Bazaine, Rouault, Christ de G. Richier...)
Le Corbusier : chapelle de Ronchamp (achevée en 1955)
1re sculpture cinétique de N. Schoffer
« Espaces nouveaux » Galerie Denise René (Arp, Dewasne, Jacobsen, Poliakoff, Bloc, Deyrolle, Vasarely...)
« Les Mains éblouies » Galerie Maeght (Alechinsky, Arnal, Corneille, Rezvani, Dmitrienko...)

1re salle Mondrian à La Haye

« Cinéchromatique » de Palatnik à la Biennale de Sao Paulo
O.N.U. Building à New York
Libermann invente le « Minimal art »
De Kooning peint la série des Femmes

Clyfford Still à New York (Betty Parsons Gallery)
1re Exposition de F. Kline à New York (calligraphies géantes)

Début de la guerre de Corée

1951

Pierre Guegen emploie le mot « tachisme »
1er Salon des peintres témoins de leur temps
« le travail »
1re Biennale de peinture à Menton (Atlan, Poliakoff, Vasarely, Magnelli, Mortensen, Dmitrienko...)
« Véhémences confrontées » chez Nina Dausset (Pollock, de Kooning, Capogrossi, Wols, Mathieu, Bryen, Riopelle, Hartung) organisée par Michel Tapié
1re Exposition Cobra à Paris, Librairie, 73, bd Saint-Michel (près Galerie Pierre) organisée par M. Ragon : Appel, B. Corneille, Jacobsen, Jorn
« Kandinsky jusqu'à l'abstraction », Galerie Maeght
Degottex, prix Kandinsky
Ouverture de la Galerie Arnaud consacrée aux jeunes abstraits
Galerie de France fusionne avec Caputo (Estève, Lagrange, Lapicque, Le Moal, Manessier, Pignon, Prassinos, Soulages, Tal Coat...)
Mort de Wols

Festival de G. B. à Londres : William Gear, non figuratif, Grand Prix de peinture
Amsterdam : rétrospective De Stijl
fin de Cobra
Osaka : fondation du groupe Gutaï par le peintre Yoshinara qui organise des cérémonies-spectacles préfigurant les happenings américains.
J. Gracq : « Le Rivage des Syrtes » (Prix Goncourt, refusé)
New York, Whitney Museum : rétrospective Marc Tobey

Tableaux blancs de Rauschenberg
Premières toiles perforées de Fontana

Traité de paix entre les U.S.A. et le Japon

Naissance de la C.E.C.A.

1952

M. Tapié organise, à la Galerie Facchetti, les expositions « Signifiants de l'Informel », « Un Art autre »
« Peintres de la nouvelle Ecole de Paris », organisée par Charles Estienne (d'Arnal à Vieira da Silva)
1er Salon d'Octobre (Arnal, Bellegarde, Debré, Koenig, Messagier, Moser)
1re Exposition : Bellegarde
Koenig et Bertini (Galerie Arnaud) et Sam Francis (Nina Dausset), Pollock (Galerie Faccheti)

Dufy et Calder, Grands Prix de la Biennale de Venise
Ben Nicholson, Prix Carnegie
« Structures » (1er livre) de P. Boulez
« Les Chaises » de Ionesco
« Manifeste de la peinture nucléaire » à Milan par le peintre Enrico Baj

Combine-paintings de Rauschenberg

Traité de Paris sur le C.E.D.

Abdication du roi Farouk, arrivée du colonel A. Nasser

1953

L'abstraction lyrique s'impose
fondation de la revue « Cimaise » avec Arnaud, Alvard, Ragon, Herta Wescher
« Lyrisme et abstraction », Galerie Craven
Dewasne crée ses premières antisculptures
Pol Bury réalise des œuvres manipulables
1re Exposition Stahly à la Galerie Facchetti
Mort de Picabia

Mexico : M. Goeritz construit le musée El Eco, 1re manifestation d'architecture sculpture
Baj à Milan lance « Le Mouvement internationaliste pour un Bauhaus imaginiste »
1er film en cinémascope : « La Tunique », de H. Koster (procédé H. Chrétien)
« Les Gommes », A. Robbe-Grillet
« En attendant Godot », S. Beckett

Mort de Staline

1954	1re exposition de : César à la Galerie L. Durand M. Barré à la Galerie La Roue Tinguely à la Galerie Arnaud, « Automates abstraits » Malina à la Galerie Arnaud, « Tableaux lumineux et mouvants » Mathieu, « Les Capétiens partout », Galerie Rive Droite Rétrospective Dubuffet, Cercle Volney « Divergences », à la Galerie Arnaud (R. van Gindertaël) Mort de H. Laurens, Matisse, Derain.	Biennale de Venise : Arp, prix de sculpture Ernst, prix de peinture Miro, prix de la gravure Appel, prix de l'U.N.E.S.C.O. « Déserts », de Varèse « Le Marteau sans maître », de Boulez De Kooning expose au pavillon américain J.-J. Sweeney organise au Musée Guggenheim « Younger European Painters » Baj organise à Abisola « Rencontres internationales de céramique » Mimmo Rotella expose en Italie l'affiche lacérée Drapeaux et cibles de Jasper Johns	Insurrection algérienne Partage du Viêt-nam Traité de l'O.T.A.S.E. (organisation du Traité de l'Asie du S.E.)
1955	Exposition « Ecole de Paris », Galerie Charpentier, avec Hartung, Soulages, Atlan, Poliakoff, Manessier, Bazaine... 1re exposition : Tobey à la Galerie J. Bucher Chillida à la Galerie Maeght Exposition « Le Mouvement », Galerie Denise René (Agam, Bury, Calder, Duchamp, Soto, Tinguely, Vasarely) Musée des Arts Décoratifs : Rétrospective Picasso Musée National d'Art Moderne, Paris : « Cinquante ans d'art aux Etats-Unis » (Pollock, Kline) Scission du Salon d'Octobre : 2 expositions à la Galerie Kléber : « Alice in Wonderland » (Duvillier, Loubchansky...) « 17 peintres de la génération nouvelle » (Barré, Koenig, Messagier, Sugaï...) Numéro spécial de l'*Age nouveau*, « Les Formes nouvelles de l'art contemporain », dirigé par Marcel Brion Enquête de *Connaissance des Arts* sur les « Dix peintres en tête de la jeune Ecole contemporaine » (Buffet, Clavé, Lorjou, Manessier, Pignon, de Staël, Carzou, Minaux, Marchand, Bazaine) Mort de Léger, Tanguy, de Staël	« Symphonie pour un homme seul », ballet de Béjart, musique sur bande de P. Schaeffer et P. Henry Dokumenta I à Cassel Rétrospective Mondrian à Zürich, La Haye Ouverture de la « Hochschule für Gestaltung » à Ulm, école qui se veut la suite du Bauhaus Magnelli, Grand Prix de peinture à la Biennale de Sao Paulo I.C.A. Londres : Man, Machine and Motion Baj fonde à Milan la revue « Il Gesto » Naissance du Pop'Art à Londres (Lawrence Alloway) Tour « spatiodynamique sonore » de Nicolas Schöffer à Liège Débuts clandestins de l'art abstrait en U.R.S.S. Kenzo Tangé construit le Centre de la Paix à Hiroshima	Pacte de Varsovie Chute de Peron en Argentine
1956	1re sculpture cybernétique de N. Schöffer à la « Nuit de la Poésie » 1er Festival d'art d'avant-garde à Marseille dans « L'unité d'habitation Le Corbusier » organisé par Michel Ragon Rétrospective de Staël au Musée National d'Art Moderne de Paris Rétrospective de G. Richier au Musée National d'Art Moderne de Paris 1re exposition de : Klein chez C. Allendy (préface de P. Restany) Arman à la Galerie du Haut Pavé Mathieu « Couronnement de Charlemagne », Galerie Rive Droite Michaux expérimente la mescaline « Réalités nouvelles, nouvelles réalités », le salon s'éloigne de l'abstraction géométrique et s'ouvre à la génération lyrique	Rétrospective Albers à Yale 1re Exposition Schneider et Poliakoff à New York Exposition Pollock au Museum of Modern Art New York et Biennale de Venise John Utzon entreprend l'Opéra de Sydney Mort de Tatlin, Pollock	Déstalinisation en U.R.S.S. Crise polonaise et hongroise Affaire de Suez
1957	Luminodynamisme de N. Schöffer (1er spectacle expérimental spatiodynamique au théâtre d'Evreux, puis à la gare centrale de New York) Multiplans de Pol Bury (lattes peintes pivotantes actionnées par un moteur) Premières toiles bleues d'Y. Klein à la Galerie Apollinaire Galerie Arnaud : « l'aventure de l'art abstrait » (organisée par Michel Ragon) Dumitresco, prix des collectionneurs et amateurs d'art. Coll. de livres en couleurs pour grand public « Le Musée de poche »	« La Modification » de M. Butor	Expériences des spoutniks Traité de Rome (marché commun) Euratom (Traité de l'Europe atomique)
1958	« Le Vide », de Klein, Galerie Iris Clert Exposition des Ardoises d'Ubac, Galerie Maeght Jean Bazaine : « Notes sur la peinture d'aujourd'hui », Ed. du Seuil	« Seagram building » à New York par Mies van der Rohe Ouverture du Solomon Guggenheim Museum à New York Louis Kahn : Medical Research Center à Philadelphie	Premier satellite américain explorateur Constitution de la R.A.U. Exposition universelle de Bruxelles De Gaulle en France, la Ve République

	Maison de l'O.R.T.F. (M. Bernard, architecte) Mort de Rouault, Vlaminck	Drawings-objets d'Oldenburg Boris Pasternak prix Nobel Premiers happening de Kaprow à New York « Poème électronique » de Le Corbusier au Pavillon Philips, exposition de Bruxelles	Jean XXIII pape Début de la Conférence de Genève pour l'arrêt des expériences nucléaires
1959	Edition M.A.T. (Multiplication de l'Art Transformable), de Spoerri Publication de « Au-delà du tachisme », de Mathieu Les « Métamatic », de Tinguely 1re Biennale de Paris : Hains expose « La palissade des emplacements réservés », Tinguely « Métamatic 17 » Conférence de Klein à la Sorbonne : « L'évolution de l'Art vers l'Immatériel » Rétrospective Bryen au musée de Nantes Premières accumulations d'Arman VIIIe Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie Daniel Cordier	Abstractions chromatiques de Morris Louis Naissance du « hard edge » (courant puriste de l'école abstraite américaine) P. Selz organise au Museum of Modern Art à New York « New images of Man » K.W. Jensen fonde le Musée Louisiana, près de Copenhague	Prise du pouvoir par Fidel Castro à Cuba Voyages de Khrouchtchev aux U.S.A. Première photo de la face cachée de la lune par une fusée russe
1960	Compressions de César au XVIe Salon de Mai Exposition « Le plein », d'Arman, Galerie Iris Clert Exposition Klein et Tinguely, Galerie Iris Clert Fondation du groupe des Nouveaux Réalistes : Arman, Dufrêne, assis, Klein, M. Raysse, Spoerri, Tinguely et Villeglé - P. Restany ; absents : César et Rotella puis Niki de Saint-Phalle (1961), Deschamps (1962), Christo (1963) Tableaux-pièges de Spoerri - Tirs de Niki de Saint-Phalle Exposition « Antagonismes » au Musée des Arts Décoratifs, Paris Kandinsky, au Musée National d'Art Moderne Mathieu, au Musée Municipal d'Art Moderne Vasarely, au Musée des Arts Décoratifs Exposition Nevelson, Galerie Daniel Cordier	Lacérations, de Fontana « Hommage à New York », de Tinguely, au Museum of Modern Art de New York Publication du manifeste du « Nouveau Réalisme » à Milan Triomphe de Hartung à la Biennale de Venise Au Japon, création du « Japan Design House » et du groupe d'architecture « Metabolisme » Projet de « Tokyo-sur-mer », de Kenzo Tangé Warhol invente l'« image-objet » Brasilia inaugurée (architecte Niemeyer) Mort de A. Camus	Conférence au sommet des quatre Grands - Khrouchtchev Conférence des pays communistes : désaccord entre la Chine et l'U.R.S.S. « Putsch d'Alger » Première bombe A française au Sahara Khrouchtchev en France Premier satellite Echo américain Indépendance de l'ex-Congo belge Indépendance de Madagascar Crise commerciale et esthétique internationale du marché de l'art L'O.N.U. reconnaît l'indépendance des treize nouveaux pays africains Election de J.-F. Kennedy
1961	Ouverture à Paris de la Galerie J : « 40° au-dessus de Dada » (Pierre Restany) Tableaux-surprises de Niki de Saint-Phalle Exposition Rauschenberg, Galerie Daniel Cordier 1er spectacle luminodynamique de Schöffer au Théâtre de France Musée des Arts Décoratifs : Grandes gouaches découpées de Matisse Fondation du G.R.A.V. à Paris (Groupe de Recherche d'Art Visuel) 1er Festival du Nouveau Réalisme à Nice (Klein, Arman, Niki de Saint-Phalle et Martial Raysse) « La réalité dépasse la fiction », Galerie Rive Droite	« L'Art d'assemblage » au Museum of Modern Art de New York « Bewogen Beweging » au Stedelijk Museum d'Amsterdam Liechtenstein s'approprie les « comics » (bandes dessinées américaines)	Premier homme dans l'espace (U.R.S.S.) (Youri Gagarine) Mur de Berlin
1962	« Topographie anecdotée du hasard », de Spoerri Exposition de « L'Objet » au Musée des Arts Décoratifs « Le rideau de fer », de Christo, rue Visconti Expositions Arp, Miro, Le Corbusier, au Musée National d'Art Moderne Exposition Rothko au Musée Municipal d'Art Moderne Fahlström chez Daniel Cordier Jean Paulhan : « L'art informel ». Ed. Gallimard	W. Sandberg quitte le Stedelijk Museum d'Amsterdam, M.E. de Wilde lui succède « Campbell Soup », de Warhol Martial Raysse au Stedelijk d'Amsterdam Moscou : création du groupe cinéto-constructiviste « Dvijeuje » La Biennale de Venise consacre le succès de l'Ecole de Paris (Lauréats : Giacometti, Manessier, James Guitet) « The new realists », Galerie Sidney Janis, New York	Ajournement sine die de la Conférence de la Genève Accords d'Evian ratifiés par référendum en avril Référendum en Algérie « Blocus » de Cuba Vatican II : ouverture en octobre Premier Américain dans l'espace (W. Schirra) Référendum en France sur l'élection du Président de la République Troubles au Congo, intervention des casques bleus
1963	« Eureka » de Tinguely à l'Exposition internationale de Lausanne La Biennale de Paris présente le Pop art anglais Premiers « reports » de Rotella Premiers psycho-objets de J.-P. Raynaud Galerie J : « Aux fourneaux, le chef Spoerri » A Expomat, Stahly collabore au stand du « Centre du plâtre » et à celui de Saint-Gobain G. Wilson au T.N.P. Mort de J. Villon, J. Tzara, Braque, Cocteau et Piaf	Fondation d' « Archigram » à Londres Triomphe du Pop Art à New York « Oltre l'Informale », Kursal de San Marin 2e festival du Nouveau Réalisme à Munich, Neue Galerie im Künstlerhaus 1er salon international des Galeries Pilotes, Lausanne « Schript und Bild », Amsterdam et Baden-Baden	Encyclique « Pacem in terris » de Jean XXIII Première marche des noirs sur Washington Démission d'Adenauer - Erhard Assassinat de J.F. Kennedy à Dallas Coup d'Etat à Saigon

1964

Daniel Cordier ferme sa galerie en envoyant une « Lettre pour prendre congé »
Le Pop Art américain triomphe au Salon de Mai
Exposition de peintres gestuels à la galerie Jean Fournier
« Mythologies quotidiennes » au Musée Municipal d'Art Moderne (organisée par G. Gassiot-Talabot)
Exposition « Nouvelles tendances » (art visuel) au Musée des Arts Décoratifs
« L'Hourloupe » de J. Dubuffet, galerie Jeanne Bucher
Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence
Village de Castellaras-le-Neuf décoré par Mathieu, Nikos, Guittet...
Plafond de l'Opéra par Chagall
Prix national des Arts à Bazaine
Mort de Fautrier, R. Bissière
Peintures « Hors Dimension », organisée par Pierre Schneider au « Centre Américain pour les Artistes »

Rauschenberg, prix de peinture, à la Biennale de Venise
« Post painterly abstraction » à Los Angeles (3e exposition de Hardedge)
« Stores-fronts » de Christo chez Castelli à New York
Naissance du Minimal Art et du Mec Art (mechanical art)

« Onskemuseet » (notre musée tel qu'il devrait être) au Moderna Museet de Stockholm

L'Université de Saint-Gall fait appel à Penalba, Tapiès, Stahly, Mastroianni

Jeux Olympiques d'Innsbrück

Fin de la guerre d'Algérie

Premiers bombardements américains sur le Viêt-nam

Projet de loi sur les droits civiques des noirs
Destitution de Khrouchtchev

Mort de Nehru

1965

Op Art à Paris (Vasarely, Schöffer, Agam, Soto, Le Parc)
Renouveau du Salon de la Jeune Peinture...
Les « Nanas », de Niki de Saint-Phalle
« Les Objecteurs », expositions J.-P. Raynaud (Galerie Jean Larcade), Daniel Pommereulle (Galerie Jacqueline Ranson), Arman, Spoerri, Kudo (Galerie J.)
Exposition « Hommage à Nicephore Niepce », Galerie J. (Jacquet, Rotella, Bertini, Warhol, Rauschenberg)
Naissance des « multiples »
1re exposition Sigma à Bordeaux
Maison de la Culture de Grenoble (A. Wogenscky)
André Masson exécute le plafond de l'Odéon
Trois sculpteurs aux Arts Décoratifs : César, Tinguely, Roel d'Haese
« La Figuration narrative », Galerie Creuze, organisée par G. Gassiot-Talabot
Prix National des Arts à Giacometti
Prix National des Lettres à H. Michaux (refusé)

Rétrospective Martial Raysse à Amsterdam (Stedelijk Museum)
« Peinture du XXe siècle » acquisitions de W. Schmallenbach à la Kunstsammlung de Düsseldorf
La « Menesunda », de Marta Minujin et Ruben Santantonin à Buenos Aires (série d'environnements en forme de parcours)

« Responsive Eye » Musée d'art moderne, New York
Giacometti, rétrospective au Museum of Modern Art de New York

A Liège, exposition « Figuration et Défiguration »
« Lumière et mouvement » : Bruxelles, Berne, Baden-Baden, Düsseldorf
Mort de Kemeny à Zürich, Varèse à New York

Première sortie dans l'espace du major White

Campagne pour les droits civiques des Noirs aux U.S.A.

Réélection du général de Gaulle

1966

Rétrospective Stahly au Musée des Arts Décoratifs
Sculptures magnétiques de Takis à la Galerie Iolas
« L'art électrique » à la Galerie Sonnabend
Apothéose de Picasso qui expose au Grand Palais, au Petit Palais (sculptures) et à la Bibliothèque Nationale (œuvres graphiques)
Claude Lelouch, Grand Prix du Festival de Cannes avec « Un homme, une femme »
Début du mécénat industriel

Mort de Arp, Giacometti, Brauner, Lurçat, Severini, A. Breton, Cheval Bertrand

Grand Prix de la Biennale de Venise à J. Le Parc
Grand Prix de la Biennale de Venise de sculpture partagé entre Jacobsen et Etienne-Martin
La « Hon » de Niki de Saint-Phalle, Tinguely et Ultveld au Moderna Museet de Stockholm
Londres : Symposium sur « La destruction dans l'art », rétrospective M. Duchamp
New York, « Structures primaires » au Jewish Museum
Rétrospective Schöffer et Tinguely au Jewish Museum de New York
Op'art au Museum of Modern Art de New York
« Kunst Licht Kunst » (organisée par J. Leering et F. Popper), van Abbe Museum, Eindhoven

La Havane : organisation tricontinentale révolutionnaire
Affaire d'Indonésie
Indira Gandhi, Premier Ministre de l'Inde

Luna IX (U.R.S.S.) se pose sur la lune

Révolution culturelle chinoise

1967

Eveil de l'action culturelle
Fondation de l'A.R.C. par P. Gaudibert (animation, recherche, confrontation), activité orientée sur les expériences contemporaines (arts plastiques, danse, musique, cinéma, jazz)
Début des « expansions » de César
Fondation du C.N.A.C.
Effort de la ville de Grenoble en vue des Jeux Olympiques (appel à Dewasne, Vasarely, Calder, Gilioli, Viseux...)
Exposition « Lumière et Mouvement », au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris
Aux Arts Décoratifs : « Donation Dubuffet », Exposition de l'Art Brut
« Dix ans d'art vivant » à la Fondation Maeght
Mathieu réalise des affiches pour « Air France »
Etienne-Martin, Prix National des Arts
Naissance de la revue « Opus International »

Développement des multiples : la F.N.A.C. fait des expositions, Prisunic édite des lithographies
« Bande dessinée et Figuration narrative », au Musée des Arts Décoratifs

Exposition Universelle de Montréal : Calder expose un Stabile de 25 m. de haut, Niki ses « Nanas » et Tinguely des « Machines » pour le Paradis terrestre
« Lumière, Mouvement, Forme », Kunsthalle de Nuremberg
Berne : Kunsthalle. Exposition Science-Fiction
Cuba : Salon de Mai

J.-P. Raynaud, « révélation de la Biennale de Sao Paulo »
« Super-Lund, Panorama du présent, philosophie du futur (organisée par P. Restany). Kunsthall, Lund (Suède)

« Rosc 67 », Royal Dublin Society

New York : exposition Pollock au Museum of Modern Art
« L'Hourloupe » de Dubuffet puis deux cents pièces d'Y. Klein au Guggenheim Museum

Création par Rauschenberg et Billy Kluves de l'« Experiment on Art and Technology » (E.A.T.)

Agitation universitaire allemande
Crise monétaire britannique

Affaire Régis Debray en Bolivie
Guerre du Proche-Orient

Première bombe thermonucléaire chinoise
Emeutes sociales aux U.S.A. (manifestations contre la guerre au Viêt-nam)

Coup d'Etat en Grèce

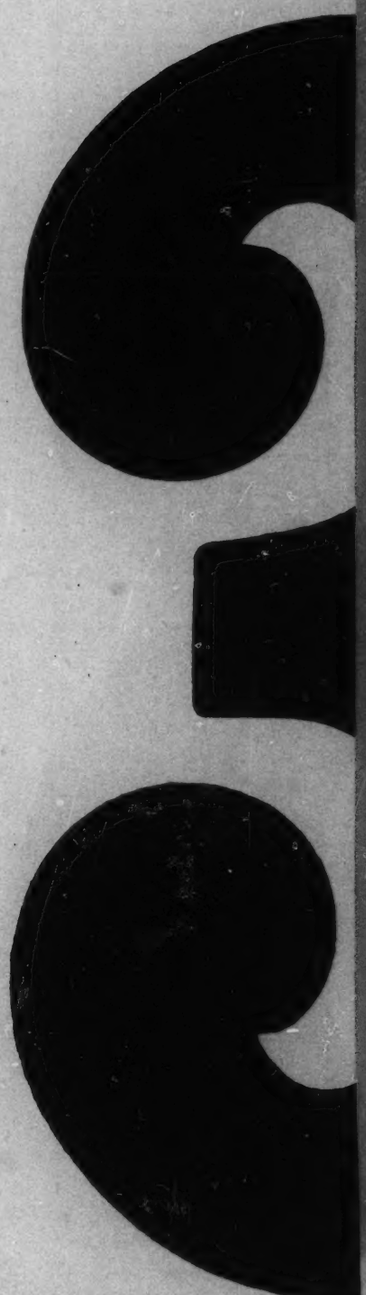
Mort de Che Guevara en Bolivie

1968	Tal Coat, Prix National des Arts M. Constant, Prix National de Musique Fougeron, Prix des « Peintres témoins de leur temps » « L'Art vivant » 1965-1968 », à la Fondation Maeght Pierre Restany présente au Musée Galliera « Le décor quotidien de la vie en 1968 » (environnements de Arnal, César, de Rosny, Saint-Phalle, Sanejouand) Exposition « Pentacle », au Musée des Arts Décoratifs « Structures gonflables », « Rauschenberg », à l'A.R.C. « Peinture européenne contemporaine », aux Arts Décoratifs « L'Art du Réel aux U.S.A. 1948-1968 », C.N.A.C. et Grand Palais Evénements de Mai - Atelier d'affiches populaires aux Beaux-Arts	Rétrospective J.-P. Raynaud au Stedelijk d'Amsterdam puis au Moderna Museet de Stockholm Rétrospective Tatlin à Stockholm Grand Prix de la Biennale de Venise à N. Schöffer pour son prisme	« Europe verte » X^es Jeux Olympiques d'Hiver à Grenoble Evénements de Mai - Grève générale dans tout le pays Assassinat du Pasteur Martin Luther King Guerre des six jours en Israël Début de la crise tchécoslovaque Agitation universitaire à Mexico
	Alain Jouffroy publie « L'Abolition de l'Art » Inauguration de la Galerie Darthea Speyer (Stahly) Salle Kemeny, salle « lettriste et hypergraphique », au Musée National d'Art Moderne Inauguration du C.N.A.C. avec Etienne-Martin Mort de Survage, Duchamp, Foujita, Chaval Naissance de la revue « Chroniques de l'Art Vivant »	« The Obsessive Image » (1960-68) et « Cybernetic Serendipity » à l'I.C.A., Londres New York : « Art du Réel », au Museum of Modern Art puis au Grand Palais à Paris	Apollo I (un vaisseau habité) Apollo VIII (trois hommes autour de la lune) Arrêt des bombardements au Viêt-nam Nord après quarante-cinq mois Nixon élu Président des U.S.A. Ouverture de la conférence de Paris pour la paix au Viêt-nam
1969	Développement du non-art et de l'anti-forme Exposition J.-P. Raynaud au C.N.A.C. Arman : « Accumulations Renault », au Musée des Arts Décoratifs A l'A.R.C. : peintures murales de J. Dewasne « Salle Rouge pour le Viêt-nam » par la Jeune Peinture Chromosaturations de Cruz-Diez Rétrospective Mondrian à l'Orangerie Création du Centre de Création Industrielle (C.C.I.) Hajdu : Prix National des Arts Mort de Gropius, Poliakoff Hélène Parmelin : L'art et les anartistes, éd. Christian Bourgois	« La Machine considérée à la fin de l'âge mécanique », organisée par Pontus Hulten au Museum of Modern Art de New York puis Stockholm « Anti-illusion : Procédés et matériaux », au Whitney Museum, New York Lichtenstein au Guggenheim Museum, New York « Quand les attitudes deviennent formes », à Berne, Amsterdam et Londres Rivage d'Australie empaqueté par Christo	Démission du Général de Gaulle. — Elections : Georges Pompidou, Président de la République. Guerre civile au Biafra Premier homme sur la lune (U.S.A.), Apollo XI Guerre civile en Irlande du Nord Débuts de la conférence de Paris pour la paix au Viêt-nam
1970	Jeune peinture à l'A.R.C. : travail collectif sur l'affaire Gabrielle Russier Horspaces (Degottex et Daladier) à l'A.R.C. Exposition Kienholz au C.N.A.C. Groupe Support-Surface à l'A.R.C. « 100 artistes dans la ville », Montpellier Multiples expositions de peinture aux Halles désaffectées M. Estève, Prix National des Arts M. Béjart, Prix National de Musique	Exposition Universelle d'Osaka Kunstverein de Karlsruhe : « Kunst und Politik » Festival du Nouveau Réalisme à Milan, organisé par P. Restany, Tinguely, César... « Das offene Museum » (organisée par P.F. Althaus, les artistes et la participation active du public). Kunsthalle de Bâle.	Invasion américaine au Cambodge Mort du Général de Gaulle
1971	A.R.C. : « Alternative suédoise », avec le Moderna Museet de Stockholm « Supports-Surfaces », Théâtre de la Cité Universitaire, Paris 7^e Biennale de Paris au parc floral de Vincennes (art conceptuel, hyperréalisme, envois postaux) Démolition des Halles de Baltard — Projet Piano et Rogers sélectionné pour le futur Centre Beaubourg par un jury international Rétrospective Francis Bacon au Grand Palais		Mission Jarring au Proche-Orient Guerre du Pakistan Crise du dollar Référendum en R.A.U. (Egypte, Libye, Syrie) Admission de la Chine à l'O.N.U. (expulsion de Formose) Vote « historique » au Royaume-Uni : entrée de la Grande-Bretagne dans le Marché Commun
1972	Exposition « 72 » au Grand Palais	Exposition « Documenta » i Cassel, organisée par H. Szeemann	Indépendance du Bengladesh Affaire Overney à la Régie Renault Référendum en France en faveur de l'Europe

les expositions et la critique en 1960

daniel cordier

Parmi les centaines d'articles
parus dans la presse française
de l'année 1960,
une trentaine ont été choisis
pour évoquer l'atmosphère
de la vie artistique parisienne
dans sa diversité :
études sur les peintres importants,
comptes rendus hostiles ou élogieux
de manifestations diverses,
réflexions
sur les problèmes de l'art...
Ceux qui ont vécu
les enthousiasmes et les polémiques
de cette époque
les revivront peut-être
à la lecture de ces pages
en même temps
que les plus jeunes
découvriront ces événements
qui sont maintenant
l'histoire.



daniel cordier

ANTAGONISMES ITINERAIRE DE L'EXPOSITION

MATIERES A REFLEXIONS

La matière moderne, la matière pure, de sa situation passée d'accident, promue à la notion d'essence est l'enfant prodigue de Fautrier et de Dubuffet.

Lorsqu'on a vu les Hautes Pâtes de Dubuffet on a dit « C'est du macadam, c'est la fin ». C'était le commencement.

D'impressionnantes entreprises se sont développées en Italie, en Espagne, en Allemagne. Chacun s'est rendu maître d'un élément : sable, ciment, tourbe, pierre, polyester. La série des tissus suscitait un intérêt imprévu, de la serpillière au crêpe de chine en passant par la toile à matelas. On a parlé de vampirisme à propos de toutes sortes d'ossements, mais ceux qui ont fait allusion à des débris humains en ont menti ; une dent peut-être, mais c'est tout.

Certaines personnalités se détachent par leur étrangeté : celle de Burri d'abord, celle de Kalinowski, et tout récemment celle de Millarès.

Couronnant le tout, après dix ans d'écorces, de colle forte, de rivets, de soudure et de ferraille, la voie de Kémény apparaît comme le chemin de Damas d'une peinture qui prend sans vergogne possession de la sculpture et consacre l'hermaphroditisme de l'art.

HUMAINS TROP HUMAIN

A première vue, la peinture n'est pas aussi brillante sur le plan anatomique qu'elle l'est sur le plan philosophique. La « Figure d'étude » de Flandrin montre le chemin parcouru en cent ans (sans qu'on puisse se prononcer sur le sens de ce chemin). Qu'on se rassure cependant, il s'agit d'abord de peinture. La violence faite à l'espèce par Fautrier dans ses Otages et ses nûs, par Dubuffet dans ses bonshommes et ses corps de Dames ne compromet pas la réputation des corps de ballets et des corps de parachutistes.

On a dit : « Les peintres se peignent dans leurs modèles ». Voire. Le modèle interne existe mais il ne peut tout expliquer. Le Docteur Ey a parlé il y a quelques années de la « nuance schizophrénique de notre époque ». S'est-il trop hasardé ? Lorsqu'on examine le singe dans « la lanterne magique » de Francis Bacon, le bébé qui tombe en poussière de Dado, le regard noir et fixe des personnages de Sallès, la folie du petit détail d'Ivan Albright, le style baclé de De Kooning, l'inachevé d'Oliveira, le furieux débridé d'Appel, cela aussi fait un tableau, un tableau discrètement pathologique.

Ne nous affolons pas. L'espèce humaine n'est là que par accident, il s'agit surtout d'une mentalité dont pas un trait n'échappe en

fin de compte à la peinture abstraite. C'est sur ses propres malheurs qu'on brode avec le plus d'enthousiasme.

INTERFERENCES DEMONIAQUES

Je suis étonnée que Paris soit encore debout et n'ait pas été englouti, car tout ce qui s'y fait d'affreux le jour et la nuit fait dresser les cheveux sur la tête ? Mais à Paris on ne croit à rien pas même au diable.

La Princesse Palatine
(correspondance).

En instaurant la théocratie dans son incroyable paroisse, le curé d'Ars a rouvert l'abîme que le XVIII[e] siècle avait cru fermé. Il a, disons-le, provoqué le diable. Une conception absolue du péché, une liberté de conscience entièrement projetée dans la volonté, l'institution de la terreur dans la conscience de ses pénitents et dans la sienne propre, c'en était assez pour que le feu prit aux rideaux.

La littérature du XX[e] siècle passionnée de Satanisme depuis Gœthe n'a pas senti tout l'extraordinaire de l'aventure dont elle était témoin. Baudelaire y aurait peut-être accordé plus d'attention s'il n'avait été engagé dans un autre chemin, celui des paradis artificiels qui étaient un autre aspect de cet effort au-delà de l'humain.

Dans la peinture, il n'y a pratiquement que des petits maîtres (Victor Hugo) jusqu'à Ensor. Toute la belle époque est d'ailleurs secouée par un très inquiétant Scaramouche que l'on trouve derrière Félicien Rops, Toulouse-Lautrec, Monticelli et même Van Gogh. De nos jours, Henri Michaux a donné une place dans les lettres à ces interférences démoniaques en faisant précisément de la peinture le médium le mieux adapté à ces interférences démoniaques. Les paradis artificiels ont pris un sens nouveau. Les mauvais champignons sont devenus des conducteurs d'infinis, la mescaline est devenue vedette, l'encre a coulé. Le phénomène est d'assez grande envergure. On voit nettement que ce siècle fondé sur du béton soupire après les taches et les ratures depuis Hartung, Pollock, Wols et Mathieu et l'on va jusqu'à dire que Luther a fondé une Ecole. Ce sont les ignorants qui le prétendent. Il n'importe, un dossier a été ouvert et de très importantes pièces y ont été versées non seulement par K. O. Goetz, mais ausssi par Burri, brûlures à tous les degrés, et par l'inoubliable Bettencourt.

ENCRES DE CHINE ET D'AILLEURS

Peut-on vraiment dire que la Chine ait eu une influence sur l'art occidental. Certes, pour ce qui est de la calligraphie, le rapprochement avec Hartung, Soulages ou Kline est frappant. Mais n'est-il pas accidentel ?

Il n'en est pas de même pour Degottex qui ne fait pas mystère de sa sympathie pour le Zen, de R. Laubiès imprégné de taôisme ou d'Alechinsky. On doit y ajouter Van Haardt acquis à la mentalité Yi Kin.

D'un autre côté la Chine se reconnaît-elle dans cette influence ? On sait du moins avec quelle délicatesse de chat, les peintres chinois tournent autour de l'art moderne, on ne voit guère que Walasse Ting qui ait relancé la balle avec vigueur.

Ce qui est certain c'est que les occidentaux ont soudain découvert que les problèmes qu'ils se posaient dans les périls de l'avant-garde avaient été pensés et vécus par ces peintres lettrés de la Chine quand nous étions raphaëlistes. Mais avec quelle discrétion ! Le philosophe devant la grenouille de Kouo Hiu esquive la réthorique avec un art consommé.

Ce qui est également certain c'est que la fluidité de l'encre convient aux passions sans objets, à la rapidité d'exécution, à la vigueur du trait, à l'inconnu du résultat, à l'obscurité du délire aux contrastes et aux chocs.

Tout ceci n'est pas sans expliquer pourquoi dans les cafés ou sur les trottoirs où se rassemble la « Beat generation » le Zen a quelque peu remplacé l'existentialisme.

FIGURATION IMPREVUE

Une imagination fiévreuse, hallucinée et quelque peu dévergondée du Futur, celle à laquelle Matta a donné libre cours, ou, opposée à cette anticipation, une mythologie pour arriéré comme celle de Brô ; les itinéraires de couleuvre qui a la vue basse comme ceux d'Hundertwasser ; les pavanes pour oreilles de cockers (Réquichot), la partie de rugby des trombones (Maeda), les naufrages interplanétaires (Hultberg), les amours de cercles fermés (Vallorz), tel est le tableau très incomplet de l'art de la mise en figure dans une peinture conséquente.

La figuration ne tient pas tant à la figuration. Pas tant qu'on veut bien le dire en tout cas. On trouve encore des peintres pour ne point insister sur le mal du siècle (paranoïa et paralysie générale) et qui cherchent ailleurs leur substance, leur individualité et leur variété. Les faits sont là : un homme normal, à plus forte raison un homme anormal, peut fabriquer de l'imprévu, mieux, s'y donner.

CHUTE LIBRE

Cela devait arriver parce qu'on se fatigue de tout. Un beau jour Yves Klein proposa du bleu ou de l'or ; Fontana était d'humeur à détruire la peinture d'un coup de poinçon ou d'un coup de couteau. Mais la logique n'était pas satisfaite.

On parlait depuis trop longtemps de la qualité magique de la peinture. Il fallait que quelqu'un l'isola de son support. Car enfin, qu'est-ce qui distingue un vrai d'un faux tableau. Un Watteau contesté vaut dix fois moins qu'un Watteau garanti par tous les experts. Un doute change tout. C'est ce tout qu'Yves Klein appelle une zone de sensibilité. Elle est immatérielle c'est bien évident. Elle se paye, c'est bien naturel. Elle se livre sans support, c'est bien commode. Ainsi vous avez tout sans vous embarrasser de rien. Ayant posé cette question pure, Klein s'en retourne à l'Or du Rhin.

THIBET

On a pu craindre que la peinture allait devenir invisible. L'orgueil de la clarté l'avait amenée à céder un à un tous ses privilèges, matière, forme, graphisme, et que restait-il de la couleur devenue si diaphane. Ce n'était pas la route de la soie, c'était la route du Thibet, patrie morale des lumières, peut-être même des illuminations.

ALCHIMIE DU VOIR

L'opération n'est que de physique, c'est vrai, Vasarely n'est pas un magicien. Il soutient et il éclaire de front une position anti-romantique, anti-impressionniste, anti-expressionniste, anti-lyrique. Mais son œuvre ne se veut nullement scientifique. Il a cherché les termes de la plus grande clarté dans l'optique pour montrer que d'un carré noir on peut faire surgir le mouvement.

Agam joue un jeu plus ambigu. Si l'on ne marche pas on ne comprend rien puisque les formes ne se dévoilent que dans la progression des angles de vue.

C'est par un phénomène de dédoublement que l'œuvre de Soto obtient une vibration continue où l'œil se prend et s'envoûte. Et Tinguely donne à ses tableaux la majestueuse lenteur des moteurs ou la fugace énergie des accélérateurs. L'opération n'est que de mécanique.

Pourtant de toute cette physique, de toute cette mécanique, de toute cette technique se dégage un esprit, une étonnante humeur de magie ou d'alchimie.

FAUTRIER

Sa technique inimitable est celle d'un volcan encore soulevé de sa récente colère et poudré des plus douces couleurs de ses cendres. Parti de ces étranges amas que laisse la neige lorsque tout fond dans la montagne, on le retrouve pendant la guerre bouillant de cette vie perdue des otages, puis fardant cette passion informulée que l'on retrouve dans ses « nus » et qui sera celle de sa vie.

POLLOCK

Il y a mille manières de rompre, fût-ce avec des questions de profondeurs. La plus fougueuse est certainement celle de Pollock. Pollock aura toujours pour lui la simplicité. Il est l'œuf de Christophe Colomb. On a pu faire toutes sortes d'interprétations de sa peinture, lassos bouclés à l'infini. fils de fer barbelés, arrosage de balayeur municipal, cette peinture n'est qu'imprégnée de la nécessité de l'action, et c'est avec raison qu'on a parlé d'action-painting à son sujet.

TABLEAUX EN TROIS ACTES

Le Cubisme a fait dit-on quarante mille victimes. Que sera-ce du phénomène qui a bouleversé l'Amérique et l'Europe.

Dans les années trente, il y avait Hartung et ses intrigants gribouillages. Comme on ne savait que penser de ce qu'il faisait, on le classait parmi les surréalistes. Un noir fait penser à un noir et un blanc à un blanc, c'est bien connu. L'après-guerre a jeté sa lumière. On a compris la valeur d'une exécution sans retouche, la qualité psychique d'un geste. Avec Pollock est né le goût des grands tableaux, le culte de l'énergie, la libération dans les actes, en définitive une peinture. Cette peinture devait à Picasso et à Masson, mais une fois éclatée elle ne leur dut plus rien. Curieux résultat des causalités imparfaites, Hartung y avait probablement moins de part que les quakers.

Aujourd'hui, cette peinture est devenue classique. On ne discute plus Soulages, De Kooning, Riopelle ou Kline. Et Mathieu qui a été un des premiers à montrer l'importance de cette activité pure, ne peint plus ou presque que des tableaux en un acte.

Il reste que les orientations psychologiques des artistes sont bien différentes. Si l'aspect dramatique et violent l'emporte chez Appel ou Vandercam, c'est un goût plus imposant et plus elliptique chez Borduas. Il reste aussi cette rigueur de plus en plus ultramontaine d'Hantaï qui montre qu'un nouveau nœud se noue.

« RIEN NE RETOURNE AU NEANT » (LUCRECE)

La défroque du « vieil homme » devrait nous être indifférente. Et pourtant en dépouillant le cœlacanthe nous avons cédé, il faut l'avouer, à une tendance petite bourgeoise. C'était déjà aliéner notre cosmos. Tout le monde est d'accord pour dire qu'en singe nous étions déjà moins authentiques.

C'est pourquoi, l'esprit s'entête vers ces choses si lointaines. La science a beau les lui repousser tous les jours de quelques millions d'années, l'homme se penche sur son passé en termes de plus en plus hercyniens.

La tentation paléolothique est une physique sans formule et la protohistoire simplifie beaucoup la falsification historique.

Rien n'est changé, ou si peu...

Le moindre pas sur le sol éveille

l'écho du début. Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir Tal Coat montrer la densité sereine de cette éternité d'existence, Tapiès en réincarner les signes ensablés, Stubbing en réinventer le rituel le plus mystique.

Ainsi, nous marchons sans aller nulle part, comme le temps.

CONSIDERATION POUR LA NATURE

La nature morte se porte mal on le sait. Mais qu'en est-il advenu du sentiment de la nature. Est-il vraiment perdu comme on le dit pour le plus grand dommage de la peinture. Et d'ailleurs qu'est-ce que le sentiment de la nature : une pensée d'automne, un soupir au creux d'un vallon ?

Après avoir herborisé pendant trente ans, Rousseau, père du nouveau culte panique, n'a pas écrit : « goûter la nature, c'est être sans défense devant le pittoresque et se sentir du vague à l'âme dans une bergerie ». Non, il a dit : « le flux et le reflux de cette eau... frappant sans relâche mon oreille et mes yeux... suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser. »

Cette façon de goûter la nature est beaucoup plus en sympathie avec celle de Lao Tseu qu'avec celle du XIX[e] siècle ; elle s'approche du moment bergsonien, elle s'éloigne de la *Cruche cassée*. Ainsi le naturalisme Zola-Goncourt devient inconcevable tandis que l'impressionnisme de Monet et de Whistler en donne le premier équivalent dans la peinture.

Mille voies sont ouvertes à ce sentiment de la nature. L'homme de la petite barque de Rousseau, le contemplatif extatique peut se muer en centaure comme chez Maurice de Guérin et Odilon Redon, il peut aussi être le Léviathian de Melville. La conscience peut s'anéantir dans le sol, dans l'air ou dans la lumière comme chez Rotkho ; elle peut aussi se dissoudre dans la foule. Ainsi en est-il du cas si complexe de Tobey créateur d'un véritable inconscient métropolitain.

J. ALVARD.

Préface de l'exposition
Antagonismes,
Musée des Arts Décoratifs,
février 1960.

ANTAGONISMES AU MUSEE DES ARTS DECORATIFS DE L'IMPRESSION A LA CONFUSION

Où va la peinture abstraite ? C'est une question qu'il est logique de se poser devant les œuvres déconcertantes que nous propose hebdomadairement une partie des galeries d'art. Prise isolément, chacune de ces expositions constitue un cas que critiques et amateurs examinent attentivement et sans passion, mesurant son apport, cherchant à deviner l'évolution ultérieure de l'artiste. C'est ainsi que nous avons pu signaler les glacis en forme d'auréoles concentriques de Duvillier ou les signes d'inspiration extrême-orientale que trace Degottex.

Au milieu de cette multitude d'essais, de tentatives, d'expériences, de balbutiements, le public perd peu à peu toute vue d'ensemble de l'évolution actuelle, et même toute notion d'art en soi !

Aussi, attendions-nous avec intérêt, et même plus, l'exposition préparée par le Musée des Arts décoratifs sous le titre : « Antagonismes ».

Ne devait-elle pas réunir les contrastes les plus violents : antagonismes d'une part entre l'art de la fin du XIX[e] siècle et l'art d'aujourd'hui ; antagonismes d'autre part au sein de cette « avant-garde » qui pousse des reconnaissances dans des voies diverses et souvent inattendues ?

De ces chocs pouvait naître la lumière qui éclairerait le dynamisme de l'art de notre époque... C'est en s'opposant que les esthétiques s'affirment.

On promettait de nous présenter la question de l'optique pure avec Vasarely, la question de l'improvisation avec Mathieu, la question de la matière avec Dubuffet et Tapies, etc.

Or, si ces artistes sont bien représentés au Pavillon de Marsan, la présentation n'a pas le caractère didactique ni la rigueur scientifique que nous aurions souhaités. Les antagonismes sont escamotés et notre déception est totale devant un accrochage confus d'œuvres, pour la plupart, informes. Les meilleures toiles, et il y en a, car nombre d'artistes sérieux ont accepté de participer à cet ensemble, disparaissent, noyées par des voisinages déplorables, et leurs qualités plastiques s'abolissent dans l'atmosphère pâteuse qui baigne les salles.

Loin de tirer de cette visite un enseignement, le visiteur en sortira avec une sensation de confusion accrue, de cauchemar futuriste. C'est la projection de psychismes en pleine désintégration qui s'étale sur les murs, les visions d'une Cassandre à l'ère atomique, le désespoir et parfois le nihilisme. Nombre d'œuvres se résument dans un néant à peine teinté tandis que d'autres se perdent dans la multiplication de détails et de proliférations baroques : deux voies opposées, mais aussi désespérées, pour parvenir à une expression du renoncement et de l'abdication de l'artiste.

Je sais qu'exprimant ici la pénible sensation que j'ai éprouvée à visiter cette exposition, sensation si profonde qu'elle ne s'est pas encore dissipée au moment où j'écris ces lignes quarante-huit heures après, je vais pour le moins passer pour un béotien, un critique pompier, un odieux conservateur. Mais ceux qui me connaissent savent qu'aucun parti pris, aucun dogmatisme ne m'anime contre aucune esthétique, quelle qu'elle soit. Mais où est le sens de l'esthétique dans la majorité des toiles rassemblées ici ? Parmi ces deux cents numéros du catalogue, dix sont l'œuvre d'artistes ayant un passé, dix autres sont l'œuvre d'artistes ayant un avenir (ce ne sont pas tous les mêmes). Le reste appartient à une masse de peintres sans âge qui ne sont jamais parvenus à se situer et à s'affirmer.

Il semble donc qu'en dépit de leur zèle, à cause de celui-ci peut-être, les organisateurs aient agi d'une manière inexplicable et que cette manifestation desserve gravement la cause qu'elle prétend servir.

Si l'on reprend la visite de l'exposition par salle, il faut bien constater qu'il n'y a pas d'antagonismes entre les œuvres des anciens, ceux de 1890 et ceux de 1960, parce qu'on a été chercher uniquement dans leurs œuvres ce qui répond à certaines formes actuelles. De Gustave Moreau, des esquisses romantiques, des taches de couleurs peuvent passer pour d'un précurseur de l'informe. Mais c'est ignorer volontairement l'essentiel de la production de cet artiste. Plus convaincante se montre cette *Tamise* de Whistler, datée de 1870, mais c'est Turner et Monet surtout qu'il aurait fallu montrer ici dans cet esprit de rapprochement. Il est séduisant de juxtaposer les aspects les plus flous, les plus relâchés du style de Carpeaux, peintre, de Chassériau, de Carrière ou de Fantin-Latour, mais est-ce suffisant pour justifier les relâchements dans l'exécution qui sont la particularité de la majorité des peintres réunis ici ?

Je vois trop bien ce qui m'oppose aux organisateurs : ma conception de critique m'oblige à me placer dans la peau du public, à juger, sur pièce, les œuvres présentées pour leur valeur intrinsèque, esthétique ou humaine, je dois même dire à la fois *esthétique et humaine*.

De leur côté, philosophes, esthètes, sans doute friands d'ésotérisme et désarmés devant le prestige du jamais vu, prennent plaisir à retrouver les cheminements obscurs du psychisme, à l'illustrer par les œuvres et le plaisir du mystère éclairci rejette loin dans l'ombre tout souci de qualité objective. Qu'importe le tableau, la peinture n'est plus rien que le moyen de concrétiser une attitude philosophique.

On peut très bien suivre les sophismes du préfacier Julien Alvar dans un texte très appliqué pour retracer l'évolution de l'art et des diverses tendances au cours des dernières décades. Tout lui est bon, l'« *Igitur* » de Mallarmé et les divagations de Joyce aussi bien que la notion de surhomme chez Jacobsen.

Malheureusement, sa démonstration ne sert à rien, quelle que soit son éloquence si les œuvres sont inexistantes. Tout parallèle entre la littérature et les arts plastiques s'avère extrêmement spécieux...

Encore faudrait-il pouvoir admettre une certaine conception de l'art contre laquelle l'esprit s'insurge. Toute une philosophie de l'art, très en vogue, semble-t-il, et développée fréquemment par certains de mes collègues, consiste en une défense de l'instinct et de l'irrationnel contre tout processus conscient et volontaire. C'est une nouvelle vague de fond bien plus nihiliste que le fut « dada » qui menace de réduire l'art moderne à sa plus mince expression, et d'en éliminer toute empreinte humaine. En dix années, les jeunes peintres, Musée Imaginaire en poche, auront fait l'inventaire de toutes les aventures et de tous les trucs techniques que peuvent leur inspirer les arts des époques les moins connues et des pays les moins prospectés, du paléolithique au Tibet ! Ainsi, un des chapitres les plus significatifs du catalogue, sous le titre « *Rien ne retourne au néant* », nous met en présence de cette affirmation qui résume l'esprit de toute l'exposition : *En dépouillant le cœlacanthe, nous avons cédé à une tendance petite-bourgeoise. Tout le monde est d'accord pour dire qu'en singe, nous étions déjà beaucoup moins authentiques... L'homme se penche sur son passé en termes DE PLUS EN PLUS HERCYNIENS.* (C'est moi qui souligne !).

Cette attitude se concrétise sous des formes assez variées mais qui se situent entre deux pôles qui se rejoignent paradoxalement dans l'in-signifiance (pour écrire dans le style en vogue). D'une part des toiles nues, vides où une tache, un signe, d'une maladresse savamment calculée, prétend animer la surface ou nous faire retrouver les émotions du moine bouddhiste ; de l'autre, l'entassement de matières diverses, vulgaires dans un esprit baroque jusqu'à ce que la multiplicité des éléments annule la signification propre de chacun. Jamais ici la magie de l'art ne parvient à anoblir le matériau, a métamorphoser le vieux sac en surface noble. C'est pourtant le tour de force auquel parviennent certains sculpteurs malheureusement oubliés ou volontairement omis comme César ou Jacobsen.

En face de ces excès, des jeux optiques gratuits qui amusent l'œil et agacent l'esprit, les surfaces décoratives d'Agam et de Vasarely. Partout, sous des formes diverses, la même caractéristique schizophrénique au sens propre du mot. Ces artistes se sont séparés du monde et vivent en vase clos, dans leur périmètre retranché, bien (ou mal) défendus par leurs sophismes pseudo-philosophiques.

Pourtant, l'image humaine n'est pas totalement absente de cette exposition. Mais le catalogue nous avertit : « *Ne nous affolons pas. L'espèce humaine n'est là que par accident* ». Pas sûr. Pour Giacometti comme pour Francis Bacon, la présence de l'homme est trop concrète pour être niée *a priori*. Quant à Dubuffet ou De Kooning,

leur œuvre la plus récente n'a rien gagné à éliminer le spectre de notre espèce.

Reste que la figure prend comme chez Appel un caractère particulier qui va de l'étrange au diabolique, avec souvent des intentions profanatoires ou sacrilèges, discutables certes, mais source d'émotions authentiques.

Pourtant, dans les musées de demain, je réserverai une place à certains artistes qui, ici, paraissent timides parce qu'ils savent rester dans ce « juste milieu » que méprisent les snobs, des peintres qui ont su dans leur œuvre faire la part de la spontanéité du geste, d'un fond d'inspiration primitive et d'un désir humain d'organiser leur création d'une façon volontaire et si possible intelligible.

Avec deux grandes compositions, Soulages apparaît ici comme un géant d'une puissance dramatique impressionnante, alors que le choix fait chez Hartung parmi les œuvres anciennes laisse dans l'ombre la partie organisée de sa production au profit de graphismes orientalisants proches de l'automatisme. Mathieu lui-même semble défendable parce que son œuvre peut être analysée, décomposée, raisonnée et que jamais la rapidité de l'exécution ne nuit à ses propriétés décoratives. En revanche, Tal Coat souffre beaucoup du voisinage et son œuvre risque d'être confondue avec la masse plus ou moins colorée qui la cerne.

Ceux qu'on peut considérer comme des précurseurs sont rejetés dans l'ombre par les excès indiscrets de leur turbulente descendance, qu'il s'agisse de mélancoliques et distingués Tobey, d'un Wols explosif ou d'un Fautrier raffiné. Ils apparaissent aujourd'hui comme les pères d'une génération qui court au suicide les yeux bandés pour les avoir mal compris.

Parmi les plus ou moins jeunes, il faut distinguer ceux qui valent d'être sauvés : Bryen parce qu'il est conscient, Kœnig parce qu'il reflète l'image mouvante et délicate d'un monde, Feito qui concrétise une Espagne mystique et déchirée, Guitet qui raisonne sa composition comme un architecte, Kemeny qui poétise le métal, l'Américain Sam Francis, logique dans son exploitation de la tache, le Danois Sonderborg, le Nippo-Brésilien Tanaka, obsédé par le mirage de la jungle amazonienne, le Chinois Zao Wou Ki pour qui l'orientalisme n'est pas une attitude et... c'est, hélas ! à peu près tout si on ne veut pas pécher par indulgence.

Alors ? Ici se fait cruellement sentir le danger des théories en peinture. On ne peint pas avec des axiomes, des théologies ou des systèmes philosophiques, mais avec son cœur, sa sensibilité et son intelligence d'homme. En dehors de cela, que les peintres utilisent des couleurs à l'huile, des bouts d'étoffe, du béton armé ou des papiers collés, cela ne me gêne pas et n'a aucune importance.

Georges BOUDAILLE.

Les Lettres Françaises,
3-11 février 1960.

LA PLAINTE DU MECENE DECONFIT

Monsieur,

Vous avez pris l'habitude de publier les doléances de vos lecteurs. Vous m'avez oublié.

Je suis un mécène déconfit. Mécène, c'est-à-dire que j'achète de la peinture dans l'espoir que je pourrai la revendre plus cher. Déconfit, c'est-à-dire que je suis en perte.

J'achetais, bien entendu, de la peinture abstraite. Pourquoi dit-on abstraite ? Je l'ignore. Selon Littré, l'abstraction est une opération de l'esprit par laquelle, dans un objet, on isole un caractère pour ne plus considérer que lui. La peinture abstraite ne correspond pas à cette définition. Peu importe. C'était la mode. J'achetais, j'échangeais, je revendais. Ma bourse s'en trouvait bien. Ma réputation d'homme éclairé au goût hardi, affranchi des préjugés bourgeois, allait s'affermissant de jour en jour. Or, *en 1960,* quand on a une certaine fortune et qu'on habite un certain quartier, il est très important de ne pas être taxé de penchants bourgeois. La peinture abstraite est la peinture des personnes riches. Si j'avais chez moi l'Embarquement pour Cythère, aurais-je le loisir de regarder les soixante ou soixante-dix petits personnages qui meublent le tableau ? D'admirer le ciel, les arbres, les jeux de la lumière sur les étoffes ? Non. Les tableaux abstraits conviennent à l'homme d'affaires fatigué qui vient de quitter son bureau et qui prend haleine un moment. Des ronds, des carrés, quelques bavures, ça lui suffit. Avoir chez soi de la peinture abstraite, c'est prendre place dans le capitalisme, en jouant, sans danger, au révolutionnaire.

Hélas ! Monsieur, on ne sait plus ni qui ni quoi acheter. La peinture abstraite se fabrique au kilomètre carré. Elle recouvre le monde. Il n'est pas un village perdu dans la brousse, pas un hameau de Laponie, qui n'ait ses peintres abstraits. Quant à Paris, il y a autant de galeries abstraites que de mastroquets, si ce n'est davantage. Que faire ? — Achetez les bons, me direz-vous. Négligez les autres.

Voilà bien une réflexion de profane. Dans ce genre, on ne sait pas par quoi les bons, c'est-à-dire ceux qui monteront, se distinguent des mauvais. C'est-à-dire de ceux qui ne monteront pas. A première et même à seconde vue, c'est la même chose. On les confond. La différence n'est que dans les prix. Mais quels seront les prix dans trois, quatre ou dix ans.

On vient de vendre à New York quatre ou cinq collections assez célèbres : ça a été un désastre. Les valeurs les plus solides de la peinture contemporaine se sont dégonflées comme de vulgaires actions de pétrole saharien. Des noms qu'il suffisait de prononcer pour entendre tomber une joyeuse pluie d'or se sont cotés très modérément en vieux francs « papier ». On a vendu aussi des tableaux anciens. La première adjudication a commencé, je dois le dire, comme M. Khrouchtchev brandissait son godillot à l'O.N.U. et, par un malheur supplémentaire, la salle où se faisait la vente est située dans le quartier où habitaient presque tous les délégués communistes. On n'y accédait qu'à travers forces cordons de police et sous l'œil soupçonneux des Messieurs de la Sûreté fédérale. Cela n'a pas attisé le feu des enchères. Mais M. K. s'est rechaussé, les clameurs se sont apaisées et les prix ont continué à baisser. Le XVIII[e] siècle, pomponné, maniéré, mondain, à la façon Goncourt, cher aux milliardaires siècle dernier, n'a trouvé que des amateurs de plus en plus réticents et serrés.

Alors, Monsieur, que vais-je devenir ? Les tableaux étaient un placement bien commode, la matière d'une spéculation agréable, un « signe extérieur » invisible au fisc. En regardant les miens, je me disais chaque jour : « Je suis plus riche qu'hier et bien moins que demain » et j'ajoutais modestement : « Il est juste que l'homme de goût soit récompensé de ses sacrifices » — ou encore : « Ce que c'est que d'avoir du flair ! ». Cette joie est morte. Je me dis maintenant : « Ai-je perdu ? Combien ? ». De temps à autre, je me remonte par des raisonnements : « Les tableaux de New York n'étaient pas de qualité. Dans la production d'un peintre, même de très grand talent, il y a du médiocre, et parfois même du mauvais. Moi, je n'ai que du premier choix ». Mais au fond de moi-même, je doute et le doute empoisonne ma vie. Je vais même vous faire un aveu. Ces tableaux qui me tourmentent, je commence à les prendre en haine, et je suis homme, Monsieur, à me porter aux derniers excès. Retenez-moi ou, au risque d'enfoncer les cours, je bazarde tout et j'achète un Bonnat.

Veuillez agréer, etc.

Pierre GAXOTTE,
de l'Académie Française.

Le Figaro,
11 novembre 1960.

BILAN DE L'ANNEE ARTISTIQUE : REVELATION DES GRANDES ŒUVRES DU PASSE INFLATION DE TOILES, DE PEINTRES ET DE GALERIES TENDANCE AU MATERIALISME DE L'ART CONTEMPORAIN

Si l'on examine la vie artistique au cours de l'année qui vient de s'achever, il faut convenir qu'elle a été exceptionnellement active. Des manifestations importantes et, de surcroît, révélatrices, ont sollicité la curiosité des Parisiens : l'hommage à Poussin au Louvre, les arts de l'Inde au Petit Palais, les « Sources du XX[e] siècle » au Musée national d'Art moderne, voilà des ensembles que nous ne verrons sans doute plus. Si j'ajoute le « Siècle de Louis XIV » au pavillon de Marsan, le « XVIII[e] siècle italien » au Petit Palais, « le Masque » au musée Guimet, « Van Gogh » au musée Jacquemart-André, l'exposition de ses réserves par le Louvre et la réunion de la peinture française du XIX[e] siècle dans vingt-deux salles nouvelles de notre grand musée national, enfin l'inauguration du musée Fernand Léger à Biot, je crois que j'aurai cité les principaux événements artistiques de l'an écoulé.

Ces expositions, ces rétrospectives, ces regroupements de chefs-d'œuvre nous ont offert des vues profondes sur le passé, sur l'histoire, sur des formes et des styles déjà explorés, classés, catalogués, même s'ils nous étaient peu, ou pas du tout, connus. Mais en ce qui concerne l'art vivant, l'art contemporain, quel bilan pourrions-nous dresser ? A travers les œuvres envoyées dans les salons ou présentées par les galeries, est-il possible de discerner les directions et les tendances nouvelles ? Et dans quelle mesure l'homme actuel se reconnaît-il dans le langage des artistes ?

TOUT LE MONDE PEINT

Lorsqu'on jette un regard rétrospectif sur 1960, on constate qu'il n'y a jamais eu autant d'exposants, ni autant de galeries d'art. Une cinquantaine de celles-ci se sont ouvertes, ce qui porte leur nombre à trois cent cinquante. Quant aux artistes, ils sont innombrables. Les deux mille cinq cents peintres professionnels officiellement enregistrés s'augmentent des quelque sept mille ou huit mille qui ne sont pas inscrits, et de plusieurs milliers d'autres décidés à tenter leur chance, surtout quand ils voient réussir leurs confrères dépourvus de talent, ou dont le talent n'égale pas le leur. Et je ne compte pas le fonctionnaire retraité, peintre du dimanche, qui se croit destiné à suivre dans la gloire le douanier Rousseau, la fille de concierge ou d'épicier qui revendique pour elle les lauriers de Séraphine Louis, l'employé de banque qui se voit déjà recueillant l'auréole de Gauguin...

L'Etat, les corps constitués, les administrations éveillent imprudemment dans des consciences simples des espoirs insensés. Au Salon de la Police succède celui de la S.N.C.F., lui-même suivi des Salons du Métro, de l'Electricité et du Gaz, de la France d'outre-mer, des médecins, etc. Je ne compte pas, non plus, les écrivains et les poètes qui marchent sur les traces d'Henri Michaux et de Camille Bryen, ni les critiques d'art qui, plutôt que d'user leur temps à écrire sur les peintres, le consacrent, plus lucrativement peut-être, à rivaliser avec eux. Il y a aussi les sculpteurs, les graveurs, les peintres décorateurs...

Pourquoi tous ces artistes, toutes ces galeries ? Pourquoi cette monstrueuse surproduction, qui recouvre le monde moderne de ses scories et de ses laves ? Pourquoi, sinon parce que l'art d'à présent permet toutes sortes de facilités et légitime ainsi les calculs des ignorants aussi bien que la prétention des médiocres. Car la peinture qu'on fait et qu'on vend est devenue un exercice ou un jeu facile. Il suffit de barbouiller une toile avec n'importe quoi et n'importe comment pour qu'une prétendue élite vienne s'extasier devant ces « effusions affectives », ces « défoulements de l'instinct », ces « poétiques défis », pour que de doctes exégètes les justifient et que des conservateurs s'empressent de leur ouvrir leurs musées. Cette facilité est-elle imputable à l'art abstrait ? Je le pense d'autant moins qu'il exige, en principe, de l'artiste une faculté d'invention et une discipline que les figuratifs peuvent sans grand dommage négliger. Au reste, le duel entre abstraction et figuration, qui a rempli de ses disputes ces trois derniers lustres, est arrivé, semble-t-il, à son ultime épisode. Episode paradoxal, puisque les peintres figuratifs, voire les académiques, se permettent de joyeuses excentricités, tandis que les peintres soi-disant abstraits se convertissent au réalisme le plus caractérisé.

Ne voit-on pas cette avant-garde imiter l'érosion des murs, la limaille de fer, les rugosités de l'arbre, les suintements de l'asphalte, la viscosité de la boue ? Et comme si ce micronaturalisme ne suffisait pas, comme si reproduire les textures et les couleurs de la matière faisait une trop large part à l'illusionnisme, c'est la matière même qu'on incorpore au tableau. On a vu, l'année dernière, des torchons, des serpillières, des tessur les châssis, des planches, des plaques d'écorce, des feuilles de tôle. On a vu la nature morte chère à Chardin, à Cézanne, aux cubistes, sauter d'un coup de la table sur le tableau et s'y fixer avec le couteau, la cuiller, l'assiette, la bouteille, le compotier.

L'OBJET REMPLACE L'ARTISTE

Ainsi donc, le monde dont l'œuvre d'art reflétait les prestiges, ou dont elle s'inspirait, est devenu l'œuvre elle-même. L'artiste ne gouverne plus les choses, il est sons de verre, des affiches lacérées collées sur la toile et, clouées gouverné par elles. Il avait pris tellement de libertés envers l'objet, que l'objet avait fini par disparaître de ses créations : c'était l'art abstrait. Maintenant l'objet réel, l'objet concret, l'objet brut, s'est substitué à l'artiste : ce n'est même pas un retour offensif du vieux naturalisme, c'est le triomphe du matérialisme le plus vulgaire, le plus morne, le plus sordide.

Et cela s'accomplit au nom de la révolte, proclamée par des maîtres à penser et de jeunes intellectuels.

L'hominisation, la divinisation du monde, la socialisation et la chosification de l'individu seraient, paraît-il, inéluctables. Interrogez Hegel, Marx, Teilhard de Chardin, Sartre... S'il reste quelques peintres, quelques sculpteurs qui ne vénèrent pas les nouvelles idoles, qui croient encore aux vertus de la patience, du travail, de l'amour, eh bien ! qu'on élimine ces obstinés ! Quelle place pourraient-ils avoir dans une époque où l'art se vide de sa substance tout en gardant le mot, où l'on assiste à la fabrication d'un art qui n'en est pas un, ou qui en est un à l'usage de ceux qui n'en ont pas ?

Frank ELGAR.

Carrefour,
11 janvier 1961.

LES PRIX DE DECOUVERTES

Il existe à Paris quelque trois cents galeries de peinture moderne visitées chaque jour par les amateurs d'art et par la critique. Eruits de cette prospection, de nombreux prix sont attribués tous les ans aux artistes.

Certains « prix de découverte » jouent un rôle de révélation ; décernés en général à l'occasion de salons ou d'expositions de groupes par des jurys de grands amateurs, de critiques, d'artistes connus, ils attirent à époques régulières l'attention du public sur de jeunes talents. C'est ce palmarès qui est illustré ici, limité exclusivement à la peinture.

RENE GENIS

Le prix de la Jeune Peinture a été décerné en 1960 à René Genis par un jury composé de critiques d'art et d'amateurs. Les préférences de ce jury vont aux peintres figuratifs. René Genis, né en 1922, est un ancien élève de Jean Lurçat. Rien de révolutionnaire chez lui : perspective linéaire généralement classique, formes à peine simplifiées et toujours reconnaissables. Pour inspirer un sentiment de calme et de sécurité, Genis utilise fréquemment l'angle droit, symbole de stabilité. Avant les jeux de la lumière, les couleurs ou les contours, c'est la matière visiblement qui l'intéresse le plus. En effet, dans ses paysages, il donne au ciel, au sol et à l'eau la même apparence mate et poreuse qui est celle de la terre. L'écrivain Jacques de Lacretelle, commentant l'œuvre de René Genis, n'hésite pas à dire que ses tableaux semblent donner des conseils de sagesse.

Prix : 1 500 NF pour un 20 F.

MICHEL DE GALLARD

Lauréat, avec Lersy, du prix décerné, en 1960 par le salon « Comparaisons ». Jury composé de personnalités de la ville de Paris et de critiques d'art. Michel de Gallard a trente-neuf ans. Participait, il y a treize ans, à l'exposition de l'Homme Témoin, organisée par Lorjou contre l'art abstrait. Admirateur de Brueghel, de Rembrandt, de van Gogh, d'Utrillo et de Grüber. Ses tableaux restent figuratifs et classiques. L'anatomie, la perspective y sont respectées, les apparences aussi : paysages campagnards, animaux de basse-cour, instruments aratoires, personnages, parfois quelques éléments sont figurés sens dessus dessous. Les lignes, adoucies par une sorte de voile clair et une dominante blanche, témoignent d'une tendance qui porte actuellement les peintres à supprimer les contrastes et à peindre des tableaux qui sont presque monochromes.

Prix : 2 200 NF pour un 20 F.

MEYSTRE

Prix Chocquet 1960. Ce prix est attribué par le ministre des Finances, en hommage à Victor Chocquet, l'un des « découvreurs » de l'impressionnisme. Jury composé de critiques et de peintres de toutes tendances puisque Carzou y côtoie Singier. Meystre est né en Suisse en 1925. Des études de décoration l'amènent vers la peinture : sur les conseils de Pignon, il fréquente l'atelier d'André Lhote, puis celui de Léger. En 1949, il entreprend de peindre des toiles sur des thèmes contemporains : les moissonneurs, les cinéastes, les chirurgiens, les barrages en haute montagne. Il paraissait résolument figuratif. Mais, dès 1954, les personnages disparaissent de ses tableaux. La montagne, la mer, les villages tunisiens qu'il prend pour modèles, se simplifient à l'extrême comme chez Nicolas de Staël ; ses tableaux d'intention figurative sont, en fait, d'apparence abstraite.

Prix : 1 000 NF pour un 20 F.

JEAN LEBENSTEIN

Grand Prix de la Ville de Paris à la biennale des Jeunes en 1959. Jury international composé d'amateurs, de peintres et de sculpteurs, Pignon et Zadkine représentant la section française. Né en Pologne, en 1930, Lebenstein vit à Paris depuis lors. Ses toiles aux tons brûlés restent fidèles au « matiérisme », technique qui semble attirer particulièrement les jeunes peintres des pays où l'art informel n'a acquis droit de cité que récemment (tels Tapiés et Cuixart, en Espagne). Les premiers amateurs d'art qui, en France, se sont intéressés à la peinture abstraite ont d'abord goûté le charme des couleurs. Maintenant que beaucoup de tableaux abstraits sont monochromes, on risque de s'attarder au relief de la plupart d'entre eux et d'en oublier les qualités de dessin. Celui de Lebenstein est des plus curieux : il évoque des pommeaux d'épées, des clous, des plaques de coffre ou des clefs barbares.

Prix : de 3 000 à 7 000 F.

PIERRE LETELLIER

Letellier a trente-deux ans. Le prix Pacquement vient de lui être décerné par un jury composé des « amis du musée d'Art moderne » qui se réunit tous les deux ans. Présidé cette année par M. Maurice Bérard, le jury avait d'abord sélectionné une trentaine d'œuvres à tendances figuratives. Le dessin de Letellier est aigu, précis et accorde sa rigueur à ses sujets de prédilection : les marais normands, paysages dépouillés, d'une poésie désolée, nue, sans personnages et sans animaux. Toutefois Pierre Letellier n'échappe pas au goût contemporain pour la « matière » dont les peintres abstraits ont donné les témoignages les plus frappants. Une stylisation monumentale, un registre de couleurs vives et fines, des cernes épais, une matière qui semble émaillée caractérisent ses natures mortes et ses fleurs. Letellier vit en province à Caen.

Prix : de 500 à 2 000 F.

« Connaissance des Arts »,
septembre 1960.

DEVELOPPEMENT ET SIGNIFICATION DE L'ŒUVRE DE

MANESSIER

Un peintre secret, qui refuse les complaisances et les prostitutions de notre temps, cela existe encore. Un peintre en dehors, au-dessus des vaines querelles de chapelle, qui croit en Dieu, en l'amitié et en l'harmonie de l'art et de l'homme, oui, cela existe toujours. Un peintre capable de détruire en un an plus de vingt toiles sous prétexte qu'il ne les juge pas dignes d'être livrées au public, cela est de plus en plus rare, mais existe aussi. Ils sont peu nombreux, parmi les histrions que nous côtoyons chaque jour, à conserver une dignité, une ambition, le respect des autres et d'eux-mêmes. Mais ceux qui restent forment une élite qui suffit de nous empêcher de désespérer et à nous redonner confiance.

Manessier est de ceux-là. Rien n'a entaché le développement de son évolution interne ; rien ni personne ne l'a contraint à trahir ses sentiments intimes, à s'enfermer dans une formule, à travailler à la chaîne, à renoncer à son idéal. Le monde n'a pas de prise sur lui, bien qu'il lui soit profondément attaché. Dieu soit loué, il y a encore des artistes suffisamment désintéressés et orgueilleux pour se moquer des intérêts immédiats et travailler pour l'éternité ! Manessier fait partie des quelque dix artistes de sa génération les plus estimés. Son nom revient dans toutes les compétitions internationales et partout il remporte la victoire. Ses œuvres sont présentes dans la plupart des musées d'art contemporain du monde entier ; elles ne sont pas assez nombreuses pour satisfaire tous ceux qui en voudraient, et elles réussissent cette gageure de réunir une admiration quasi unanime.

Manessier est-il pour cela mieux connu ? L'homme est silencieux, solitaire ; il se dérobe aux dialogues et laisse parler son œuvre. Celle-ci ne se livre à son tour qu'après un long moment de contemplation. Elle ne laisse entrevoir sa profondeur et ses richesses qu'à celui qui veut bien entrer dans son jeu ; un jeu qui d'ailleurs n'en est pas un. Composée en état de grâce, l'œuvre de Manessier exige qu'on la regarde dans les mêmes dispositions. Combien, parmi ses admirateurs, ont eu cette patience et cette humilité ?

Il est né en 1911 dans les environs d'Abbeville. Onze ans plus tard, sa famille se fixe à Amiens, et après ses études secondaires Manessier entre à l'Ecole des Beaux-Arts de cette ville. En 1928, le voici à Paris, aux Beaux-Arts également, section d'architecture. Cette formation d'architecte, imposée par son père, il semble que le peintre aura toujours à s'en ressouvenir, si l'on en juge par le paisible équilibre de ses compositions, qui sont toujours d'une extrême rigueur. Mais il fuit souvent l'école pour le Louvre et copie Rembrandt et Tintoret. Il se hâte aussi au Luxembourg, où Matisse et Bonnard le retiennent.

1935 : service militaire, et l'année suivante la mort de son père, qui contraint Manessier à revenir à Amiens aider sa mère dans le commerce familial de vin. 1939 : la mobilisation. 1940 : la démobilisation. Réfugié dans le Lot près de Bissière, il se fera paysan jusqu'à son retour à Paris l'année suivante, pour l'inauguration de l'exposition « Jeunes Peintres de Tradition française » à laquelle il participe. Les autres exposants sont Bazaine, Bertholle, Estève, Gischia, Lapicque, Le Moal, Pignon et Singier, ses compagnons, ses amis.

Déjà à cette époque Manessier s'est détaché de l'observation servile et impose une vision nouvelle qu'il partage d'ailleurs avec le groupe de peintres auquel il se rattache à ce moment-là. Son départ est comme tous les départs : soumis à la nature, à l'objet, au motif. En 1933, il peint sagement le Pont Marie, et en 1935 il compose des natures mortes qui sont tout à fait autre chose. En deux ans, Manessier a fait un grand saut : les formes qu'il agence sur ses toiles sont maintenant du domaine de la plastique plus que de la ressemblance anecdotique. Elles s'enchevêtrent à la manière cubiste, dans un graphisme déjà très accentué, qui laisse deviner le développement futur du peintre.

Mais il n'allait pas en rester là. La forme pour la forme, l'art pour l'art n'étaient pas de nature à le satisfaire pleinement. Manessier est un mystique qui cherche dans la peinture autre chose qu'un « bon fauteuil », si élégant et confortable soit-il. Brusquement le vent du surréalisme souffle sur lui, non pour ses associations insolites et son bizarre, mais pour le monde supra-terrestre qu'il révèle. Des toiles comme *Le Dernier Cheval* ou *Les Lunatiques*, de 1938, se rattachent à cette esthétique, tout en montrant l'admiration que le peintre portait à ce moment-là à Picasso.

Mais revenons en 1941, à l'exposition des Jeunes Peintres de Tradition française. C'est encore un autre Manessier qui y est présent, beaucoup plus proche des natures mortes 1935-1936 que des évocations fantastiques de 1938. *Pour moi,* confia le peintre à B. Dorival, *le cauchemar qu'est la guerre a liquidé le surréalisme.* Dès lors, jusqu'en 1946 environ, Manessier évolue vers un art de synthèse où *les contraires se sont touchés. Ce qui me semblait une impossible opposition — Bonnard, Picasso, par exemple — s'est trouvé complémentaire,* écrira-t-il plus tard à Dorival (1).

Cette opposition, c'est l'éternelle dualité de la forme et de la couleur, de l'austérité et de la joie, du Cubisme et du Fauvisme, qui trouvent un moyen terme ou plutôt une unité de conception chez les peintres de cette génération. Mais dans ce mouvement. Manessier apporte une note personnelle : celle d'une alliance secrète entre les tons, proches les uns des autres ; celle de l'adjonction de beaux noirs profonds qui ne le quitteront guère ; celle aussi d'une lumière qui joue avec le clair et l'obscur non seulement pour affirmer des hiérarchies à l'intérieur du tableau, mais surtout pour établir l'élément spirituel de la transposition plastique.

Cet univers spirituel, Manessier venait enfin de le découvrir. Amené par Camille Bourniquel à la Trappe de Soligny, en 1943, le peintre fut touché par la grâce et se convertit. *J'avais beau dire,* confiera-t-il à R. Cogniat, *que cette religion était en contradiction avec tout ce que j'attendais de l'art, tout ce que j'y cherchais ; je ne pouvais plus refuser la révélation. Les contradictions ont duré pendant des mois, j'en suis sorti tout pantelant après un an ou deux... La paix est revenue, je me suis laissé faire.*

Ces contradictions, ces déchirements, nous les sentons bien à travers les œuvres de cette époque. Les thèmes religieux y sont exprimés avec une exaltation et en même temps un pathétique que la couleur véhémente ne fait encore qu'aviver. *Le Voile de Véronique, La Cathédrale engloutie, Christ et Véronique* ou *Le Vieux Calvaire sous la neige* se font l'écho des luttes intérieures du peintre avec une intensité et une tension extrêmes.

Mais peu à peu la paix est revenue. Les angoisses s'effacent en même temps que les références précises aux sujets ; les incertitudes s'apaisent en même temps que la palette. La forme cesse progressivement de s'incarner dans une réalité visible pour s'incarner dans une réalité spirituelle. L'œuvre de Manessier quitte la représentation pour la signification.

Mais il ne faudrait pas en déduire hâtivement, comme on le fait trop souvent, que Manessier est un peintre abstrait. S'il y a un artiste essentiellement visuel, sensitif, émotif, ouvert au spectacle de la nature autant qu'aux émotions de l'âme, c'est bien lui. Rien d'intellectuel chez ce peintre, qui ne saurait, en aucun cas, être assimilé à Hartung, à Soulages ou à Poliakoff. Rien en lui qui n'émane d'un contact physique, d'une présence, que cette présence soit visible ou invisible. Si Manessier a fait disparaître peu à peu tout élément figuratif dans son œuvre, encore que cela ne soit pas toujours prouvé, c'est uniquement pour atteindre une signification plus vaste et plus générale ; pour atteindre l'intérieur des choses plus que leur extérieur.

Manessier est un peintre mystique, cela va de soi. Les valeurs spirituelles, le contenu de l'âme l'intéressent tout autant, sinon plus, qu'une nature morte, un nu, un paysage. Mais il serait inexact de faire de lui un peintre uniquement préoccupé de méditations religieuses, car c'est souvent qu'il découvre et atteint Dieu justement par l'intermédiaire d'une nature morte, d'un nu ou d'un paysage. Dieu, pour Manessier, est partout et pas uniquement dans l'acte liturgique. Il est dans l'acte de prier qui se confond pour lui avec l'acte de peindre. Dieu est réalité vivante, il s'est fait homme, il se laisse lire aussi bien dans la plante, le sable, l'objet, pour qui sait le reconnaître à travers le plus banal quotidien.

Depuis une dizaine d'années, l'œuvre de Manessier s'est donc développée autour de deux axes, celui des paysages intérieurs et aussi celui des paysages extérieurs, et ne croyons surtout pas que les seconds soient pour lui moins importants que les premiers. Au milieu de ses angoisses mystiques les plus dramatiques, n'éprouvait-il pas le besoin de peindre sa maison, le *Bignon la nuit* ou une *Vue de Bretagne ?* La baie de Somme, le port du Crotoy sont pour lui des lieux familiers auxquels il restera toujours fidèle. A seize ans, il les peignait déjà, et depuis il n'a cessé de venir les revoir à chaque vacance nouvelle. Si, entre temps, son langage plastique a évolué, néanmoins ce sont les mêmes barques échouées, les mêmes maisons de pêcheurs, la même lumière au petit jour et aussi une joie toujours renouvelée et un émerveillement constant. Quand Manessier intitule une de ses œuvres *Magnificat des Moissons, Soir d'été dans la baie de Somme, Dans les dunes* ou *Le Port endormi,* ce n'est pas par hasard et après avoir fini sa toile. C'est parce qu'il a vraiment vu, senti tel paysage et a éprouvé le désir de le peindre. Ses croquis préparatoires sont la preuve que ses premières approches ont été pleine d'humilité devant le motif.

La meilleure justification de l'influence du monde extérieur sur l'art de Manessier est de constater que chacune de ses évolutions résulte d'un voyage, de la découverte d'une nouvelle lumière. En 1950, il passe l'hiver dans le Jura, et les jeux et le paysage de neige lui inspirent une série de toiles qui serviront plus tard de point de départ à la décoration du Lycée de Jeunes Filles d'Argelès. En 1955, c'est un voyage en Hollande qui renouvelle sa palette. Les canaux gelés et les enfants aux vêtements multicolores lui dictent des harmonies en fête, tandis que la campagne et ses moulins l'entraînent vers des accords de vert, de jaune et de gris plus nostalgiques.

En 1959, c'est la découverte de la Provence qui amène Manessier à un complet renouvellement. Terre de soleil, d'architecture, où

(1) Manessier, Artisan religieux, par B. Dorival (*L'Œil,* nº 10, octobre 1955).

le dessin l'emporte sur la couleur noyée dans les brumes de chaleur, elle lui fait redécouvrir le graphisme. Et c'est lui désormais qui resurgit à la surface de ses œuvres les plus récentes ; c'est lui qui accuse les contrastes de clair-obscur et précipite la composition dans un rythme accéléré, faisant passer la peinture sur la toile comme le flot d'un torrent aux richesses chromatiques de pierres précieuses.

Que ce soit dans les paysages de son enfance, dans le Jura, en Hollande ou en Provence, toujours la nature inspire Manessier, et toujours la lumière, cette lumière qui est « le grand lieu » selon sa propre expression, s'impose à lui comme un élément prépondérant et directeur. Rien d'abstrait donc en tout cela.

Mais ces grandes évasions sont intercalées, dans la vie et l'œuvre de Manessier, de longs retours sur soi-même, de longues méditations. En 1947, ce sont les six lithographies pour la fête de Pâques. En 1950, ce sont d'autres thèmes religieux entremêlés aux paysages. En 1952, ce sont les grandes toiles mystiques de la *Fête du Christ-Roi, Recueillement nocturne, Litanies du soir*. Mais, même là, Manessier ne fait pas œuvre d'intellectuel. Quand il peint un thème mystique, c'est qu'il en a réellement ressenti le drame ou l'allégresse. Et s'il ne représente pas l'anecdote de la procession, de la flagellation, ou les mains jointes en prière, c'est parce qu'il se fie plus à un état d'âme qu'à un geste, davantage au « recueillement nocturne », à l'« offrande du soir », qu'à une pratique codifiée par l'usage. Pourtant là non plus le peintre ne renie pas le sujet, et la couronne d'épines transparaît bien souvent en filigrane dans ses compositions. Et ne confessait-il pas encore à B. Dorival : *Mon* Salve Regina, *c'est une impression de la Trappe et mon* Office des Ténèbres, *je l'ai peint en me souvenant des chants du vendredi saint que j'avais entendus et de l'émotion que j'en avais ressentie en conjonction avec le « moment » liturgique.*

Enfin il est un autre domaine qui apporta à Manessier un enrichissement, c'est celui du vitrail. Artisan dans le sens le plus noble du mot, il n'a pas dédaigné de décorer de grandes surfaces, de faire des cartons de tapisseries, des émaux et de nombreux vitraux pour des églises. En ce domaine, Manessier créa « un ensemble architectural lumineux » dont la discipline devait se répercuter sur son œuvre de peintre.

Ainsi s'élabore depuis une vingtaine d'années l'œuvre d'Alfred Manessier. Jusqu'où nous entraînera-t-il ? Vers quels sommets ? En tout cas, dès maintenant, nous savons qu'il existe encore des artistes pour lesquels les problèmes de la peinture ne se réduisent pas uniquement à des problèmes techniques et même plastiques ; pour lesquels le contenu spirituel de la forme compte autant que cette forme même. Désemparés quelquefois devant la démission des artistes de ce temps, nous serions tentés de croire que notre époque se satisfera désormais des fausses gloires et des faux semblants dont nous sommes envahis. Manessier, lui aussi, a ressenti cette agonie, puisqu'il a dit en parlant des artistes contemporains et des chrétiens : *Le monde actuel semble ne plus avoir besoin de nous*. Mais aussitôt il a ajouté : *Mais, sans se lasser, il faut lui murmurer qu'il existe un monde de l'harmonie et de l'amour — mieux : le lui prouver*. C'est ce que Manessier n'a cessé de faire jusqu'ici.

Jean-Albert Cartier

Jardin des Arts, janvier 1960.

LES DUPERIES DE L'ART ACTUEL

L'art actuel me fait penser à ces papillons qui se hâtent de vivre parce qu'ils savent qu'ils vont bientôt mourir. Un pays ne devient pas plus fort parce que sa natalité augmente ; au contraire, la famine, l'épidémie et finalement la guerre s'abattent généralement sur les territoires surpeuplés. Le développement quantitatif n'est pas forcément un signe de prospérité, car il est le plus souvent incompatible avec un développement qualitatif. Les arts plastiques ne font pas exception à la règle. Et l'extraordinaire activité qu'ils manifestent depuis la dernière guerre ne peut passer pour un signe de vitalité qu'auprès de ceux qui ne voient que l'immédiat. Que la peinture soit devenue « populaire », qu'elle intéresse de jour en jour davantage de milieux qui jusqu'à présent l'ignoraient ou la repoussaient, ne peut être que favorable à son épanouissement. Mais qu'elle se laisse gagner par les procédés commerciaux de notre époque ; qu'elle entre dans la grande ronde des spéculations ; que la valeur marchande d'un tableau devienne plus importante que sa valeur esthétique et que cette seconde notion soit devenue fonction de la première ; qu'il y ait enfin 30 000 peintres, avoués ou inavoués, dans Paris et plus de 300 galeries ; tout cela ne témoigne pas en faveur d'un climat sain et d'un avenir très rassurant.

Je ne voudrais pas jouer les prophètes ; mais néanmoins, le spectacle de la situation actuelle du monde des arts et une certaine connaissance de ces milieux, m'obligent à tirer la sonnette d'alarme. Il n'y en a pas pour longtemps encore de ce petit jeu. Tout va s'effondrer lamentablement. L'art va mourir. Il est en train d'agoniser. Nous l'avons tué. Nous avons tué la poule aux œufs d'or.

Voilà une civilisation qui s'éveille au monde des images comme aucune autre ; voilà une civilisation où les arts visuels, priment sur tous les autres, où l'attention se porte sur les peintres comme jamais ; où tout se vend, où le public reconnaît le peintre et le respecte comme il ne l'a jamais fait. Et voilà un public que non seulement nous sommes en train de décevoir, mais encore de duper.

Première duperie : les galeries. Parmi les 300 qui ont pignon sur rue à Paris, une trentaine tout au plus ont une ligne de conduite, sont dirigées avec un certain esprit par des hommes d'une certaine culture, d'une certaine classe, d'un certain goût. Mais à côté d'eux, il y en a 270 autres qui ne savent ni ce qu'ils veulent ni où ils vont, qui ont monté aujourd'hui des commerces de peinture comme hier une épicerie et qui redeviendront épiciers demain encore parce que dans le fond, ils n'ont jamais cessé de l'être. Ils louent leurs cimaises au premier venu, sans même regarder les toiles qui y seront accrochées. Ils n'ont aucune clientèle. Dans leur arrière-boutique, vous ne trouverez qu'accidentellement un tableau de maître, et quand il y est, c'est une œuvre de trente-sixième ordre, parce qu'ils ne connaissent rien à rien. Ils vendent n'importe quoi, pourvu que ce n'importe quoi se vende. Ces maisons-là sont légions. Elles font croire à la vitalité de l'art contemporain, alors qu'elles ne sont que les signes les plus affligeants de sa faiblesse. Le métier de marchand de tableaux, tel qu'il était conçu autrefois n'existe que pour une poignée d'hommes courageux. Les autres ne font que duper le public.

Deuxième supercherie : le marché des œuvres d'art. Par définition, il repose sur la loi de l'offre et de la demande, puisque la valeur marchande d'un tableau ne peut être à la rigueur garantie que lorsqu'il s'agit d'œuvres définitivement classées dans le temps. Et encore ! Pour les modernes, rien n'est sûr, le terrain est mouvant. Mais aujourd'hui tout vaut cher, le bon comme le mauvais, car tout peut se monter artificiellement. Vous connaissez les procédés : pour lancer un peintre, il faut tout d'abord orchestrer autour de lui une publicité tapageuse à base de préfaces, brochures, radio, télévision, etc. Puis, faire passer ses tableaux en vente publique. Afin d'être sûr qu'ils fassent un bon prix, le peintre ou son marchand rachètent eux-mêmes les œuvres qu'ils ont mises à la vente, pour une somme élevée, afin de pouvoir maintenir la même cote dans leur galerie. C'est simple, il fallait y penser, mais le public l'ignore trop souvent. Le marchand qui veut couler un peintre qui l'abandonne n'a qu'à passer une trentaine de ses toiles à la salle des ventes. L'artiste ne pourra toutes les racheter ; elles feront un prix dérisoire et la supercherie sera démasquée. Combien de peintres vivent ainsi sur une cote entièrement artificielle.

On le voit, ces spéculations boursières ne reposent sur rien de solide ni de sérieux et le public une fois encore est dupé.

Que dire de la presse ? Ce n'est pas ici le lieu de faire le procès de notre profession ; mais ce n'est un mystère pour personne que les rubriques d'art sont de plus en plus réduites dans les journaux et que le métier de critique tend à se transformer en celui d'informateur. L'évolution actuelle de la presse fait que l'on exige de ses rédacteurs des titres chocs, des nouvelles à sensation et plus du tout l'étude sérieuse et consciente sur un artiste ou un groupe d'artistes.

Dès lors, l'attention se détourne des créateurs silencieux et sans histoire et le projecteur se braque inexorablement sur la vedette, pour son plus grand mal. Ainsi sont montés artificiellement en épingle des artistes qui ne le méritent pas, ce qui non seulement est injuste, mais opère sur le public une mystification de plus.

Et le peintre ? Que devient-il dans cette affaire ? Il est de tous le plus coupable. Car enfin, c'est lui qui est en jeu au premier chef. Et s'il résistait à son marchand, aux spéculations, à la publicité, il aurait quelque chance de mieux se faire respecter. Au lieu de cela, il donne dans le panneau et se prête à toutes les complaisances, avec souvent même une bassesse répugnante.

Mais entendons-nous bien. Qui est le peintre ? Le peintre, c'est vous, c'est moi, c'est tout le monde. Tout le monde peut faire de la peinture et tout le monde en fait. Il n'est que de regarder autour de nous.

Voilà le panorama. Et surtout ne croyez pas que j'exagère. Des marchands qui n'en sont pas, des prix faussés, une presse tapageuse, le tout poussé par trente mille braves gens qui barbouillent par désœuvrement, ou pour essayer d'être enfin quelqu'un dans la vie. Ils paraissent tous bien innocents. Ils cherchent à gagner bien gentiment leur vie. Puisque ça marche, pourquoi ne continueraient-ils pas ? Mais jusqu'à quand les choses marcheront-elles ainsi ? Pas très longtemps, je le crains, je l'espère ! Cette petite plaisanterie ne peut durer éternellement. Dans un tel climat de médiocrité, d'incompétence et d'artifice, la peinture moderne agonise lentement. Aidons à précipiter sa fin. C'est un service à rendre aux meilleurs, ceux qui sont restés purs. C'est au moment où la peinture ne se vendra plus, où l'on se détournera d'elle, que l'on pourra peut-être alors compter ses véritables serviteurs.

Jean-Albert CARTIER.

Combat,
lundi 24 octobre 1960.

PEINTRES
TEMOINS DE LEUR TEMPS

Musée Galliera, mars 1960

Sous le haut patronage
de Monsieur le Général de Gaulle, Président de la République ; et de MM. : Jacques Chaban-Delmas, Président de l'Assemblée Nationale ;
Pierre Chatenet, Ministre de l'Intérieur ;
Louis Joxe, Ministre de l'Education Nationale ;
André Malraux, Ministre d'Etat chargé des Affaires Culturelles ;
Maurice Herzog, Haut-Commissaire à la Jeunesse et aux Sports ;
Jean Benedetti, Préfet de la Seine ;
Pierre Devraigne, Président du Conseil Municipal de Paris ;
Georges Dardel, Président du Conseil Général de la Seine.

COMITE D'HONNEUR :

M. Edouard Herriot †, M. Albert Sarraut, M. Emile Roche, M. André Marie, M. Emile Pelletier, M. André Cornu, M. Jacques Jaujard, M. Edmond Sidet, M. Charles Fruh, M. Clovis Eyraud, M. André Flament, M. Georges Massié, M. René Héron de Villefosse, M. Etienne Legros, M. Bernard Dorival, M. Pierre Goutal, Mme Vincent Auriol, Mme Georges Bidault, Mme Pierre Mendès-France, Mme Louis Jacquinot, Mme René Pléven, La Baronne Alix de Rothschild,

Secrétariat du Comité d'Honneur : M. André Flament, Directeur du Cabinet du Président du Conseil Municipal.

PRESIDENTS D'HONNEUR :

Vincent Auriol, René Coty.

COMITE FONDATEUR :

Jean Cassou, *Président*, Yvon Bizardel, Raymond Cogniat, Isis Kischka, *Secrétaire Général*, Georges Recio.
Bureau : Maison des Artistes, 9, rue Berryer, Paris.
Le Secrétaire Général : 67, rue de la République, Saint-Denis.

Nous remercions...

Le Conseil municipal de Paris, le Conseil général de la Seine, le Conseil économique, MM. Pierre Cointreau, Robert Cointreau, Robert Cuny, L. Delaporte, Hervé Farré, Pierre Faudemay, Louis Heim, Daniel Lafitte, Suzy Lanneluc, Jany Laprand, L. Maurice Martin, Raymond Mayer, Georges Mignard, Guy de Rothschild, Sainsere et Henry, et la Société Elysée-Building.

qui ont droit à la gratitude des Peintres Témoins de leur Temps pour l'aide matérielle précieuse qu'ils ont accordée à cette œuvre.

Au concours confiant des peintres et des sculpteurs qui ont en dix ans, assuré l'audience, le succès et le prestige de notre organisation, dont l'esprit est sans imitateurs et sans équivalent dans le monde, se joint dans nos ouvrages la présence amicale d'écrivains de grand talent, qui eux aussi acceptent la graine offerte et complètent notre œuvre en lui apportant le témoignage de la littérature sur le thème proposé aux artistes plasticiens.
A tous, nous exprimons notre gratitude très sincère.
Avec eux, peintres, sculpteurs et écrivains, nous servons l'Art Français et en contribuant à son haut renom universel, c'est à tous les hommes que nous pensons, c'est à chacun et à tous que le message est destiné.
Faire sortir l'artiste de sa tour d'ivoire, lui rendre le monde qui l'entoure mieux connu et plus sensible, faire qu'il se sente moins isolé et plus proche des autres hommes qui, près ou loin de lui, partagent les jours de sa vie, cela était déjà le but révélé par nous alors que notre organisation n'était que théorique. Maintenant, l'œuvre existe, plus que simplement présente, elle a un passé, des amis et un public qui impliquent son avenir. Nos efforts conjugués pour un art plus humain et pour qu'une place très large soit réservée à l'Art dans la vie de chaque homme, porte ses fruits. Nous préparons dès maintenant, en même temps que notre dixième Exposition dont le titre sera « Richesses de la France », le bilan de cette activité qui est considérable. Mais si nous n'avions à ce jour aidé qu'un seul peintre à être lui-même, révélé qu'un seul amateur à sa vocation, nous serions heureux et récompensés.

Marcelle Capron, Jean Cassou, Raymond Cogniat, Jean-Louis Curtis, Jean Duché, Jean Fougère, Paul Guth, Philippe Hériat, Maurice Herzog, Henri Jeanson, Daniel Mayer, Gérard Mourgue, François Nourissier, Albert Paile, Michel de Saint-Pierre, Philippe Sollers.
René Aberlenc, Pierre Alary, Jean-P. Alaux, Yvette Alde, Pierre Ambrogiani, Ben Benmayor, Louis Berthommé Saint-André, Roger Bezombes, Andrée Bordeaux le Pecq, Yves Brayer, Jean Carton, Jean Carzou, Bernard Cathelin, Michel Ciry, Serge Clément, Jean Cocteau, Jean Commère, Henri Cueco, Salvador Dali, Albert Deman, Edouard Dermit, François Desnoyer, Jacques Despierre, Louis Dideron, Jean Dries, Auguste Durel, Jean Even, Léonor Fini, Lucien Fontanarosa, Olivier Foss, André Fougeron, Léonard Foujita, Jean Gachet, Michel de Gallard, Lucien Gibert, Marcel Gili, Marcel Gimond, Paul Girol, Gabriel Godard, Emile Grau-Sala, Hélène Guastalla, Vincent Guignebert, Paul Guiramand, André Hambourg, Max Hervé, Camille Hilaire, Robert Humblot, Pierre Ino, Jean Jacus, Jean Jansem, Henri Lachieze-Rey, Georges Lambert, Pierre Lelong, Roger Lersy, Pierre Letellier, Madeleine Luka, Edouard Mac'Avoy, Jean Malaval, Antoine Mayo, Blasco Mentor, Armand Nakache, Louis Neillot, Philippe Noyer, Georges Oudot, Max Papart, Henri Patez, Pierre-L. Poiret, Joseph Pressmane, Jean Raffy le Persan, Michel Rodde, Gaétan de Rosnay, Lucien Ruolle, Maurice Savin, Simon Simon-Auguste, Francis Smith, Sophie Strouvé, Renée Théobald, Louis Toffoli, Agustin Ubeda, Kees Van Dongen, Maurice Verdier, Marcel Vertès, Antoniuc. Volti, Claude Weisbuch, Robert Wogenscky, Gabriel Zendel.

LES DESSOUS D'UNE EXPOSITION D'ART CONTEMPORAIN

Nous parlions la semaine dernière des difficultés que rencontrent les organisateurs d'expositions pour obtenir le prêt d'œuvres de maîtres et de l'impossibilité où ils se trouveront bientôt de nous offrir des rétrospectives Cézanne, Van Gogh, Lautrec, etc., dignes de ce nom. Nous avons énuméré les raisons de ces difficultés et précisé les trésors d'ingéniosité et de diplomatie qu'il fallait aujourd'hui au conservateur et au critique d'art qui ont la responsabilité d'organiser ces sortes de manifestations.
Mais, ne croyons pas que leur tâche soit plus aisée lorsqu'ils entreprennent de présenter une exposition d'artistes contemporains, je veux dire vivant. On reproche souvent aux musées de ne se consacrer qu'à des valeurs sûres, toujours les mêmes d'ailleurs : Matisse, Picasso, Chagall. Mais sait-on vraiment dans le public ce que représente une réunion de cinquante ou cent tableaux actuels ? Un peu facilement on reproche à tel ou tel salon de ne pas avoir des toiles de X, de Y ou de Z qui auraient enrichi l'exposition. Et lorsqu'on en parle avec les responsables, ils vous répondent qu'ils n'ont pas répondu à l'invitation du comité. Mais un salon est un salon ; qu'il soit meilleur une année, plus faible une autre, ne diminue en rien son prestige, ni le chiffre routinier de ses visiteurs et qu'importe pour son comité si X, Y ou Z, n'ont pas voulu exposer.
Mais un conservateur qui s'est fait fort de montrer à son public tel aspect de la peinture ou telle génération ne peut se passer de la présence de quelques noms sous peine de fausser le jeu et de mal faire son travail. Que penserait-on d'une exposition d'art non figuratif, par exemple, où ni Manessier, ni Estève, ni Bissière ne seraient représentés. En revanche le salon Comparaisons, ne rougit pas de l'absence systématique de Manessier, de Bissière et d'Estève dans sa section réservée à la non-figuration. Je prends ces noms au hasard sans vouloir faire de personnalité.
Mais pourquoi est-il donc si difficile d'obtenir les toiles d'artistes que l'on choisit ? Pour plusieurs raisons dont la première est généralement qu'ils n'en ont pas à leur disposition. Les peintres que l'on désire avoir dans une exposition sont généralement les plus connus, les meilleurs, les plus en vue ; or ceux-ci produisent à un rythme inférieur à celui des demandes qui leur sont adressées. Immobiliser un tableau pour une exposition en province ou à l'étranger pendant deux ou trois mois ou plus, compte tenu des voyages, représente pour eux, et surtout pour leur marchand, un capital qui sommeille. Aussi ne consentent-ils à ce sacrifice que si l'exposition en vaut la peine, si le groupe est bien choisi, si la manifestation est certaine d'obtenir un grand succès et peut les mettre en valeur d'une façon quelconque.
Mais toutes les expositions ne sont pas faites forcément pour rapporter honneur et clients aux peintres. Elles ont parfois un but plus désintéressé, celui de la décentralisation. Il y a de nombreux animateurs régionaux qui désirent montrer à un groupe avide de connaître l'art moderne les tendances actuelles. Faut-il renoncer à ce public ? Le peintre n'exposera-t-il que dans les grands musées internationaux et négligera-t-il les amateurs courageux de la Bretagne, de la Drôme ou de la Creuse ?

Sans cesse on vient nous demander notre appui pour telle ou telle ville de province, défavorisée pour les arts, hors de tout circuit, où un animateur valeureux veut faire un effort pour faire connaître la peinture. Et sans cesse nous sommes obligés de le décourager ou de l'aiguiller vers les reproductions, ou les gravures, car nous savons bien que personne, ou si peu, parmi les peintres représentatifs de notre temps accepteront d'immobiliser une ou deux toiles pour un trou perdu de la Corrèze ou des Basses-Alpes. Ceux qui réussissent ont des amis parmi les peintres et les choses se font par bonne volonté. Les autres échouent lamentablement.

Le peintre ne peut d'ailleurs bien souvent pas faire ce qu'il veut. Il est lié par contrat exclusif à un marchand et c'est ce dernier qui décide de refuser ou d'accepter un prêt. C'est ici que le problème se complique, car si vous allez trouver une galerie pour avoir les tableaux de tel de ses poulains, il est bien rare que la galerie ne fasse pas pression sur vous pour vous imposer tel autre, voire la totalité de ses peintres en contrat. Certains vont même jusqu'à un odieux chantage ; pour avoir X, il faut en accepter cinq ou dix autres, sous prétexte que X ne peut se séparer des peintres de sa galerie, qu'il en est solidaire.

Et là nous rejoignons l'opinion de bien des artistes qui ne veulent exposer que s'ils sont entourés de peintres de leur tendance. La chose est parfaitement légitime, mais là où elle devient abusive, c'est lorsqu'ils exigent qu'il n'y ait dans l'exposition que leur tendance. Dès lors toute manifestation de groupe, toute confrontation, tout éclectisme est ruiné.

Essayez donc de faire une exposition où, pour prendre un point de vue général peintres abstraits et peintres figuratifs soient mêlés ! Je suis bien placé pour vous dire que la chose est à peu près infaisable ou que, lorsqu'elle est réalisée, elle vous attire le mécontentement général des exposants. Mais ce qu'il y a de curieux c'est que ces mêmes artistes qui vous refusent une toile parce qu'il y a X ou Y de leurs ennemis vont supplier bassement tel autre organisateur où justement l'on retrouve ces mêmes ennemis. Oui mais tout est changé parce que l'exposition a lieu dans tel cadre élégant du Faubourg Saint-Honoré ou dans tel musée à la mode. Deux poids, deux mesures !

Qu'un peintre limite ses participations aux groupes, je ne puis que l'encourager — qu'il se soucie du contexte qui l'entoure, est tout à fait normal. Mais qu'il soit d'une susceptibilité et d'une prétention aussi grandes, au point d'exclure tout ce qui n'est pas lui-même et son groupe, reflète une mesquinerie bien attristante.

Il est à remarquer d'ailleurs que ce sont généralement les jeunes qui sont les plus intransigeants. Il est beaucoup plus facile d'avoir une toile d'un grand aîné, que d'une de ces jeunes gloires fraîchement consacrées.

Dès lors, bien des conservateurs, bien des organisateurs sont découragés. Le programme qu'ils se proposent de remplir est toujours déformé par l'abstention de certains, les conditions imposées par d'autres. Je connais par exemple des artistes qui n'exposent que si Villon est du groupe. Cher Villon, lui si modeste, qui ne revendique jamais rien. Il est de la race des Bonnard, des Daumier, des Corot, dont la réserve, la discrétion et la pudeur sont passées de mode.

A ces peintres mesquins, qui se prennent pour de grandes vedettes — et qui le sont pour l'heure — que l'on voit revendiquer le centre de panneau et menacer de décrocher leur toile — le faire parfois — lorsqu'ils ne s'estiment pas bien accrochés, on serait tenté de dire le mot merveilleux de Picasso : « La meilleure place, c'est celle où est ma toile. »

Jean-Albert CARTIER.

Combat,
lundi 29 août 1960.

LE REFUS DE L'ARTISTE EN MATIERE D'ENGAGEMENT POLITIQUE

Nous disions que la rentrée s'annonçait difficile pour l'art non figuratif et c'est juste. Pourtant se pose une question assez effarante — lorsqu'il s'agit d'art — à savoir faire ou non alliance avec une politique. Le nombre de lettres de lecteurs qui m'ont écrit pour l'article paru mardi dernier est tel qu'il me faut reprendre en partie le sujet. J'affirmais que la politique n'avait rien à voir avec l'art. En effet, quel que soit le sentiment qui nous anime, il est évident que la politique ne peut nous faire engager dans telle ou telle voie, Hitler brûlait les œuvres de Kandinski, Jdanov, au congrès de Prague, reniait également les œuvres abstraites et allait même jusqu'au veto. Alors, il me faut bien dire que la politique ne peut en aucun cas s'occuper de ce qui ne la regarde pas. Et cela c'est une donnée sûre comme en morale et dans le secret de notre conscience. Si l'artiste s'engage vers la gauche ou la droite, cela n'a rien à voir avec ces problèmes de l'art.

De nombreux critiques veulent prouver au public qu'une certaine tendance est absolument nécessaire pour s'engager dans une voie artistique. C'est absolument faux, car lorsque André Malraux soutient la thèse de la double conscience, je le dis et je le redis ce n'est pas légitime ni suffisant. Par ailleurs si personnellement Jean-Paul Sartre s'engage avec courage et en pleine conscience dans sa lettre pour le procès Jeanson cette position reste morale et n'a rien à voir avec l'art. Dans cet article qui a étonné une quarantaine de lecteurs j'essayais de montrer que dans le domaine de l'art Charles Estienne avait raison ainsi que Georges Mathieu. Je pense que lorsqu'il s'agit des intellectuels et des artistes, le problème politique se pose très différemment qu'au grand nombre. Cette infime partie de la société ne peut se dégager dans sa prise de conscience du public. Et ce public n'est pas toujours habilité à comprendre tout à fait. C'est pourquoi dans cette chronique je fais si souvent appel à la sensibilité et à l'amour d'autrui. L'artiste plus que tout autre veut prophétiser et amener l'autre à la compréhension de son œuvre. Dès lors, et que l'on me traite de prêchi-prêcha, c'est cela qui compte et cela seulement. Engager l'art dans un sens politique c'est en faire un instrument de propagande, et cela, *c'est trahir l'art*. La politique n'est pour celui qui s'engage qu'une affaire entre sa conscience et lui-même. Si l'on n'aime pas Déroulède, c'est que ses vers sont pompiers. Mais, par contre, François Coppée a quelque charme (tous deux de même tendance droite). La politique, voyez-vous, chers lecteurs, et je m'adresse à ceux qui m'ont écrit en particulier, peut arriver à déformer la morale elle-même. Lorsque Malraux risquait sa liberté en Chine, il faisait figure de pionnier. Maintenant, il est du gouvernement. Et alors ? Qu'a-t-il choisi : « les Affaires culturelles ». Et je ne connais pas, dans sa vie privée, de malversations d'aucune sorte que celles reprochées justement par les bourgeois. Nous arrivons donc à une impasse terrible.

L'ENGAGEMENT

Avec Pasternak, j'écrivais en toute ferveur que pour lui et justement dans *Jivago* tout était engagé dès la naissance. La valeur du temps devenait historique et chacun devait s'affirmer. En art, il faut s'engager soit dans une peinture conventionnelle et qui plaît au grand nombre, soit dans une affirmation créatrice et c'est cette seule position qui compte. Aucun régime ne donne à l'artiste — sauf en U.R.S.S. — la possibilité de créer sans avoir un rendement. Les artistes et les littérateurs russes ont des avantages que beaucoup d'artistes de l'Ecole de Paris voudraient avoir.

Mais pourtant en regardant le drame que traversa Pasternak, nous savons que l'utilité d'un art littéraire ou d'un autre se trouve souvent engagée vers une fin politique. C'est ce que nous ne voulons pas et je suis bien certaine que tout ceci changera bientôt quant à la Russie. Ici en France, chacun est libre, à seule condition qu'il fasse le sacrifice de sa vie normale, qu'il accepte le laissé-pour-compte des marchands ou des galeries, s'il n'obéit pas aux « conseils et persuasions très amicaux » qui l'entretiennent dans une voie où il pourra encourir des ventes et des surenchères comme nous le voyons constamment. Je pense à tous ces artistes qui savent se contenter d'un plat de nouilles ou même de pain parce que la peinture coûte cher..., parce que justement ils choisissent autre chose que ces formes qui ne font plus penser et que Jean-Paul Sartre aime. Il n'y a plus place pour une peinture socialiste-réaliste. Cette peinture vous donne la nausée. Est-ce à dire que la peinture non figurative est une peinture de droite ?... Allons donc, personne ne s'y trompe, même pas le public le plus béotien. La révolution qu'est l'art abstrait est justement dans cette rencontre avec une génétique de l'art ou le Temps n'est plus causal mais appartient à l'éternité. C'est cela l'art. Et pas autre chose. Aussi reposons-nous un autre problème.

LA DOUBLE CONSCIENCE

Pas de double conscience chez l'artiste. IL EST. C'est tout et c'est pourquoi nous écrivons si souvent que l'artiste doit être un saint sinon ce n'est pas un créateur. L'artiste est là devant lui et devant sa toile. Peu importe toutes conditions de vie. Il n'est pas fixé égoïstement sur lui-même mais justement son amour d'autrui l'entraîne à créer un monde AUTRE où l'adolescent, c'est-à-dire l'homme de demain, trouvera la justification de ses absolus, de ses contradictions. Il importe seulement pour l'artiste d'avoir une conscience telle qu'elle puisse le conduire à l'abnégation de sa propre identité. L'artiste devant son œuvre, sculpture, toile, symphonie, travaille non pas pour lui, mais reste conscient d'une grandeur et d'un temps de métamorphoses.

EN CONCLUSION

L'Occident, et je veux dire la civilisation occidentale, va vers son déclin car elle a cette fâcheuse habitude d'affirmer sa pensée comme des axiomes indémontrables et absolus dans leur vérité. Après tout elle peut se tromper. La Chine, le Japon, Sumer, Babylone, le Mexique, tous ces pays qui ne sont pas d'ingérence occidentale montrent assez bien qu'il peut exister autre chose. C'est pourquoi *l'art peut sauver le monde*. Et lui seulement, car c'est dans l'art que nous surprenons une vitalité et une compréhension inégalées. De ce fait la rentrée reste difficile mais nous sommes émus lorsque nous rencontrons des dizaines et des dizaines d'artistes capables de tous les sacrifices pourvu qu'ils en arrivent à leurs propres destinées. Et c'est difficile ! Smadja peine, alors que sa peinture devient de plus en plus somptueuse. Atlan est mort à la tâche. Mathieu accepte tous les succès comme toutes les risées. Des jeunes comme Mergui, comme Raysse se passent de tout. Van Haardt, Clerc, Rigal (en ce moment à la galerie Fleuve) acceptent également tous les sacrifices à seule fin que leur œuvre soit VRAIE. Et combien d'autres nous pourrions citer...

Oui en partie. La non-violence n'est pas une passivité comme l'écrit si bien Guy de Boissière dans « Les Temps Modernes » et dans « France-Observateur ». C'est une négativité opposée avec toute sa force d'inertie et elle est grande. C'est également s'opposer à tout ce qui dans le domaine social se refuse d'accepter la personne. Le problème, le vrai, c'est que justement l'artiste crée sans s'imposer

et de toute sa personne consciente, morale, sainte et aimante s'engage dans le domaine spirituel et c'est cela SEULEMENT QUI COMPTE POUR L'ARTISTE. A quoi bon dès lors s'engager dans une politique qui imposera un veto comme le subit Picasso lors du portrait de Staline, comme le subit Kandinski sous Hitler ?... Dès lors, chers lecteurs, admettez en toute fraternité que l'artiste œuvre dans cette prévision prophétique du devenir qu'il possède, avec cette puissance à l'Esprit qui est son domaine. Ainsi il peut prendre toutes positions de courage comme le fait Jean-Paul Sartre mais en aucun cas il ne peut se voir imposer telle ou telle forme politique.

Claude RIVIERE.
Combat,
lundi 26 septembre 1960.

ANTAGONISMES

Les temps, tout de même, ont bien changé : les esprits, sous l'ancien régime, hautement soucieux de leur confort intellectuel, pratiquaient avec un constant bonheur la politique de l'autruche. Aujourd'hui, Liberté et Culture sont des passe-partout. Pas une serrure vénérable ne leur résistera.

Les portes du Musée National d'Art Moderne seront les dernières à s'ouvrir en tout cas : on continue comme si de rien n'était à s'y réfugier derrière le calendrier méthodique des hommages personnels, des échanges internationaux ou des collections étrangères. Devant cette trop habituelle carence, c'est le Pavillon de Marsan qui marque les points, François Mathey aspirant à pleines goulées les effluves pures et impures de la nouvelle vague.

L'exposition « *Antagonismes* », au Musée des Arts Décoratifs, constitue un événement capital de la vie artistique parisienne. Capital, à un tel point qu'il est inconcevable de penser aujourd'hui qu'il ait fallu attendre 1960, la Cinquième République et l'implicite caution morale d'un Ministre de la Culture, champion de l'art brut, pour que se produise à Paris une manifestation de cette envergure.

Qu'est-ce qu'Antagonismes ? C'est le premier bilan officiel, courageux et honnête des quinze ans de notre après-guerre. Un bilan en devenir historique, au contact de quelques précurseurs-témoins. Et ce bilan a été moralement endossé par un seul homme. Entendons-nous bien : je dis *moralement*, sans faire de jeu de mots, quoiqu'il s'agisse du théoricien de l'art moral (1), car les responsables du choix matériel ont été dédoublés. Et c'est sans doute heureux, car Mathey aura eu sur Alvard des effets compensateurs salutaires. Antagonismes est en effet la seconde édition, largement revue et augmentée, d'une manifestation collective assez sommaire qui avait eu lieu à Vienne l'été dernier, dans un contexte de propagande occidentale très particulier.

Cette présentation n'est primesautière qu'en apparence : l'humour, on le sait, n'est parfois qu'une pudique élégance. Il s'agit en fait d'un véritable essai sur l'art d'aujourd'hui : je considère ce texte, je n'hésite pas à le dire, comme l'un des plus importants et des plus riches de substance qu'il m'ait été donné de lire sur un sujet pourtant rebattu. Il serait facile de souligner au passage les idées fixes, les insistances épileptoïdiennes d'Alvard, sa manie de dédouaner Gide à travers Lupasco. Tout cela est de peu d'importance par rapport au parti pris d'ensemble. Alvard domine magistralement un débat qu'il sait rendre clair au moyen d'options précises. Sous de brillants paradoxes se développe l'armature d'une pensée à la fois solide et souple, riche de liens associatifs. Ce saisissant raccourci de l'histoire des idées, ce périple en méandres à travers les innombrables préambules de la situation actuelle obéissent à une idée générale, formulée par le biais du principe d'antagonisme lupasquien : « Toute sensation est manifestation de vie ». L'affectivité est elle aussi ontologique, elle se développe « hors de nous » en pleine indépendance par rapport à nos structures logiques et biologiques. La mise hors de soi est une justification ontologique de l'acte créateur. Cette notion centrale rend compte non seulement de l'automatisme du geste et des phénomènes d'expression directe, mais encore de ce fameux tourment pictural sur lequel butent tant de spectateurs aveugles de leur époque, tous les attardés d'un humanisme bêtifiant, d'une fausse joie de peindre, les spécialistes de la bonne conscience sans histoire. Elle rejoint l'attitude-limite de l'intuition bergsonienne, elle est le garant au sens plein du terme de l'improvisation.

(1) Cf. J. Alvard : L'Art Moral ou La Répétition punie, Paris 1957, et l'exposition organisée Galerie Arnaud pour illustrer la publication de l'ouvrage, et préfigurant « Antagonismes ».

Alvard en tire lucidement les conséquences. Le mauvais lièvre à courir, à partir de telles prémices, c'est la question de la responsabilité morale. Une fois admise l'autonome réalité du monde affectif, l'instinct est roi, il n'a de comptes à rendre à personne. Mais c'est alors qu'intervient un aspect second de la moralité interne, l'éthique individuelle catalysant les réactions des facteurs respectivement irréductibles de nos vies intellectuelle, biologique et affective. L'angoisse d'être ne traduit à ce niveau que les fondamentales antinomies de ce relais moral.

Et les bien-pensants d'accuser Alvard des pires péchés contre l'esprit. Comme s'ils en avaient, eux, le monopole de ce fameux esprit cartésien, dont les manifestations lénitives servent d'indulgence plénière à tous ceux que l'aventure rend malade de la plus honteuse des peurs. *Non, Julien Alvard n'est pas un sophiste.* Il marche, il se contente de marcher, sans songer à nier le mouvement au nom d'un système d'équilibre réputé parfait. Et son cheminement rend compte d'un état de fait. L'itinéraire de l'exposition répond précisément aux articulations de sa pensée. Chaque salle est une stase dans la montée à un Golgotha personnel. Nous y voilà : le mauvais larron Alvard porte sa croix tout seul, sans béquilles, Il est dès lors facile d'en rajouter, de lui faire payer cher le prix de son écrasante responsabilité.

De toute façon, une claire vision d'Antagonismes ne se justifie que par la lecture de la préface qui en est l'unique prétexte. Le titre, hommage direct à la pensée esthétique de Stéphane Lupasco, est significatif en soi. Nous ne sommes pas conviés à une manifestation didactique ou à des travaux pratiques post-scolaires. Ce qu'Alvard nous propose, c'est de suivre, pièces à l'appui, l'antagoniste déroulement d'une aventure agonique. Le chemin nous est débroussaillé pour les commodités du raisonnement. Ubu-Roi, Aurélia et Vathek ont des interférences démoniaques ; Dostoïewski, Nietzsche, Loti sont humains, trop humains ; Mallarmé descend en chute libre la pente des demoiselles élues pour se heurter à des Moby Dick et des Dorian Gray là où il espérait étreindre une Mélisandre ; et le Zen nous ouvre, non sans humour, les portes d'une alchimie du voir et d'une figuration imprévue. Qui dit mieux ? Personne. Et c'est là tout le problème. Personne n'a dit mieux, personne n'a fait mieux. Personne jusqu'ici, sur un sujet aussi brûlant que le devenir pictural, ne nous avait offert l'occasion d'un exercice intellectuel aussi « excitant », pour employer le mot de Bernard Champigneulle (Arts, 3 février 1960, n° 760).

Et ça aussi, c'est réconfortant. Car en fin de compte, que nous reste-t-il à nous Français, comme spécialité-maison, à une époque où règnent dans la vie artistique internationale les recettes brevetées ? L'Allemagne a, tous les quatre ans, son exposition-dictionnaire ; l'Italie, son tournoi olympique biennal ; le reste du monde, quelques musées vraiment modernes en permanence. Et nous, qu'avons-nous, à part l'espoir récent (et mitigé) soulevé par la Première Biennale des Jeunes ? La chance de Paris, bien sûr, mais de moins en moins méritée. Alvard nous rappelle justement que la Liberté d'une Culture se traduit avant tout par l'exercice individuel de la liberté de l'esprit, à un certain niveau de moralité interne. De ce geste, je lui sais gré.

L'exposition est placée, dès l'entrée, sous le double signe de Kandinsky et de Mathieu, réalisant visuellement ce qui fut le titre d'un débat public organisé il y a quelque temps déjà sous les fumeux auspices d'un quelconque Centre d'Etudes Esthétiques. La Saint-Barthélémy de Mathieu (1959), toile monumentale de 6 m × 2m, a été reprise — chose rare chez ce spécialiste des mesures expéditives — et exécutée en deux fois. La souple cohérence de sa texture n'exclut pas la complexité, accusée encore par la véhémence des contrastes de couleur et la diversité des vitesses assignées à chaque geste individuel. C'est une très grande œuvre et sans doute l'une des plus authentiques réussites de son auteur.

Un très honnête Kandinsky de 1939, flanqué de deux « Opus Tamaris » de Mortensen, est figé dans un impeccable garde-à-vous, face à d'ahurissants spécimens de la production clandestine de Gustave Moreau. A quoi pensait-il donc, ce précurseur qui n'en est pas un ? On pense à cette carrière étrange comme à un beau suicide, à une mort réussie après une vie ratée. Son musée n'a pas fini de nous fournir en points d'interrogation. Ces informelles ébauches malmènent dur tout ce qui les jouxte, à commencer par Sir Edward Burnes-Jones, dont la Fille du Roi n'a absolument rien à voir avec le style jument bretonne de Pont-Aven. Le Christ d'Ensor se noie dans la Tempête qu'il apaise et la Tamise de Whistler débouche, toute en grisaille, dans le néant de Lérin, premier effleurement mallarméen de la salle suivante. Nous sommes d'emblée dans la plus actuelle des antichambres. Les aînés, dûment convoqués, nous donnent une belle leçon de

panthéisme cosmique. Turner et Monet se devaient de participer à la fête. Le traditionnel manque d'humour britannique explique aisément l'absence du premier. On s'explique mal celle du second. De telles anticipations historiques sont fatales, il faut le dire, aux nuagistes patentés de la Galerie Breteau et de la Galerie Kléber. Duque, mal accroché, mal représenté, est le grand perdant de l'entreprise, dont Benrath seul parvient à grand'peine à se tirer. Le geste pictural de Benrath (que je crois suffisamment nourri de la pensée d'Alvard pour ne pas en nier la valeur de pleine impulsivité) illustre pourtant bien la citation de Mallarmé placée en exergue : « Toute âme est un nœud rythmique ». Mais que vient faire Duvillier dans un contexte dont il diffère si profondément ? Où placer, il est vrai, cet intrigant rappel contemporain de la lointaine anamorphose de Tony Johannot ?

De ces rives brumeuses du néant, une douche écossaise nous propulse sans pitié sur le ring des plus immédiates affirmations de l'être. La grande salle centrale de l'exposition nous offre une très intéressante anthologie du geste. Hartung y affirme sa double supériorité plastique et historique, face à deux Soulages assez peu convaincants (ce dernier se rattrape heureusement sur l'affiche d'Antagonismes qui reproduit une œuvre saisissante de 1947), un mauvais Kline, deux Riopelle respectivement antinomiques (l'un, de 1949, déjà sur le retour, et l'autre, récent, trop vert), un drip-miniature de Pollock. Un Bellegarde de 1957 aux proportions majestueuses, un Brüning efficient et solide malgré ses dimensions modestes, de bonnes toiles d'Alechinsky, Joan Mitchell, Domoto et un Vallorz de 1955 constituent l'apport positif des plus jeunes dans cette chaotique confrontation.

En saluant pour mémoire au passage les taches gentilles comme des images, dues à la plume toujours alerte d'Henri Michaux, nous débouchons dans la salle des fêtes où est déballé un échantillonnage rituel de l'insolite. L'admirable Sorcier Bleu de Wols, un Mathieu et un Hartung anciens font assez bon ménage avec des réalisations artisanales anodines de Bettencourt, Louise Nevelson, Kalinowski ou Cuixart qui, d'ordinaire, font beaucoup mieux, chacun dans leur genre. Le reliquaire de Réquichot est à vomir : les tableaux-châsses de son collègue dusseldorfois, déjà cité, sont dignes, en comparaison, de l'absolution vaticane. Millarès fait du tricot à la poursuite de Burri qui, lui, prend date avec une classique composition de sacs de 1953.

Nouveau changement de décor : au verso d'un panneau, Yves Klein et Fontana sont unis sur la cimaise des gestes absolus. Alvard nous dit que Klein s'en retourne à l'or du Rhin : la preuve, c'est qu'il nous en expédie un « monogold frémissant » à 1 280 grammes de métal fin à la feuille et dont les pétales d'or s'agitent au moindre souffle. D'accord pour l'or du Rhin, mais attention ! le chevalier bleu a déjà fait sa rentrée avec une Lorelei de rechange. L'espace est son domaine et il y chemine plus vite que la flamme tremblante au fond du verre.

Après cet excitant passage au contact des zones de sensibilité immatérielles, le Cabinet des Illusions Optiques nous attend : Vasarely, toujours fidèle à lui-même, c'est-à-dire obstinément antilyrique ; Agam, dont les changeantes orchestrations et les tableaux transformables nous proposent les éléments normatifs de nouveaux concepts visuels ; Soto, aux vibrations subtiles de formations métalliques entretenant une relation de résonance avec l'aspect du fond.

On en sort avec les yeux tout frais ou tout brouillés, selon les cas et comme chez l'opticien. Et voilà qu'on s'entend dire, en guise de réconfort, que rien ne retourne au néant !

Les spatialistes cosmiques constituent un autre relais important du pèlerinage. La vision d'ensemble de cette salle est fructueuse pour l'esprit comme pour les sens. Tal Coat nous fournit deux remarquables exemples de sa maîtrise dans le traitement de la lumière et de ses transparences : enfin un accrochage qui le met à sa juste place. Un Kœnig sombre et chargé, deux Messagier aux tons chauds affirment leur présence, tandis qu'une somptueuse toile de Feito rayonne de toute la puissance de ses ocres rouges. Mais l'impression la plus forte est produite sans conteste par la paroi latérale aux fenêtres, où sont groupés « Ajijic » (1957), l'une des plus heureuses réussites d'intégration spatiale de John Kœnig, et un extraordinaire Rothko blanc et jaune flanqué de deux anciens Sam Francis, quasi-monochromes (l'un noir, l'autre blanc). L'ensemble de ces quatre œuvres constitue l'une des perles de l'accrochage. Encore un sale coup pour les nuagistes.

Bryen, une fois de plus et c'est inadmissible, est réduit à la portion congrue. Précambryen a fort à faire pour émerger d'un fond de mur rouge vif qui est une insulte permanente à l'œil du spectateur : j'ai vu ce tableau dans d'autres ensembles, il est pourtant de taille à défier bien des gesticulateurs de foire. Quant à « Cire et Bougie », ce merveilleux petit document d'histoire (1935), on l'a passé au laminoir du mépris. Il y a de quoi oublier Van Haardt dans l'histoire, qui lui aussi méritait mieux, mais qui a sa revanche un peu plus loin. Hundertwasser est relégué au coin des psychopathes douteux, face à deux Hantaï anciens qui, déjà à l'époque (1950-1951), ne laissaient vraiment rien augurer de bon quant au développement du personnage. Après les Nuits Obscures de Van Haardt et quelques encres de Chine et d'ailleurs, parmi lesquelles les tableaux de Nasser Assar témoignent de réels et notables progrès, aussi évidents qu'inattendus, la parole est donnée à la matière dans ses débordements comme dans ses plus poétiques mystères. Il est regrettable que le Tàpies et le paysage de Dubuffet soient de qualité très moyenne. Une dernière surprise : la vision d'un merveilleux Tobey aux bleus d'azur exaltés par toute l'explosivité contenue d'un Fautrier voisin.

La note finale, c'est bien sûr le retour à l'excès d'humanité, dont la note vibrante nous est donnée par un Nu récent de Fautrier « Bluer than Blue » (1959). Cette haute tenue poétique retombe, hélas ! très vite, avec les portraits dégoulinants d'Appel ou les bonshommes Michelin pisseux et rapiécés de Dado. Ce qui permet, en contraste, de mieux apprécier l'inquiétante tension des visages de Sallès et la morbide élégance de Bacon.

Et, pour finir en beauté, on hurle devant le « Dhotel nuancé d'abricot » de Dubuffet, qui n'a rien perdu de sa virulence depuis 1947. Que la Fiancée (1950) est pâle, à côté ! Son côté canaille est incapable d'émouvoir le Jeune Homme Nu, timide et sage, de Jean-Hippolyte Flandrin, qui refuse notre salut d'adieu. Sa présence impudique et son refus de participation accrochent à notre souvenir le plus ambigu des symboles.

Comment juger objectivement d'une manifestation si peu objective ? L'itinéraire d'Alvard et de Mathey est aussi significatif par ses lacunes que par ses stases emphatiques.

Je suis tout d'abord déçu par la prudence des positions-limites. Finalement, c'est de l'antagonisme en circuit fermé, de l'art pour l'art, en somme : on part de Rimbaud pour en revenir à Rimbaud. Pourquoi n'avoir pas poussé plus avant dans la trouble voie de l'hermaphroditisme dans l'art, puisque de toute façon le mot était lâché ? Une affirmation aussi nette du caractère fondamentalement ambigu de l'expressivité risque fort, dans le contexte d'Antagonismes, d'apparaître comme un mot en l'air. Et pourtant l'hermaphroditisme de l'art ne signifie pas un art d'hermaphrodites pour hermaphrodites, contrairement à ce que pourraient nous faire croire certaines allusions douceâtres traînant de-ci de-là sur les murs.

Alvard a évolué avec une singulière prudence à travers les champs d'expérience et d'investigation d'une expressivité nouvelle. Les preuves ne manquent pas : Tinguely, par exemple, est réduit à sa plus simple expression métamatique entre deux collectionneurs de petits carrés, alors qu'on s'attendait pour le moins à voir un métamatic en action. On cherche en vain, à travers les figurations imprévues ou les matières à réflexions, quelque chose qui ressemblerait aux extraordinaires montages de Rauschenberg, aux graffiti de Cy Twombly, aux cires de Jasper Johns, aux assemblages de Cornell, aux allures d'objets d'Arman, aux palissades d'Hains, aux affiches lacérées de Villeglé ou de Mimo Rotella, aux dessous d'affiches de Dufrêne, aux emplâtrements de Marc Boussac... Toutes ces démarches si radicalement étrangères à la sainte orthodoxie des genres d'expression existent pourtant. Leur prolifération dépasse le stade de la simple coïncidence : elle témoigne d'une inquiétude profonde devant la saturation expressive des moyens traditionnels mis à la disposition de l'homme d'aujourd'hui. Face à cette urgence nouvelle, la peinture de chevalet, et avec elle tout l'attirail classique, vivent les derniers instants d'un long monopole. Et voilà que cet itinéraire antagoniste, après nous avoir passionné par le plaisant étalage de ses charmes intellectuels, nous laisse sur notre faim. Il tourne court, il débouche sur un acte de foi touchant et pieux dans la permanence de l'art... en avant ! Rimbaud tourne au Huysmans mystique et se garde bien de prendre parti sur la question essentielle : l'épuisement de tous les vocabulaires existants, la prise de conscience d'une nouvelle expressivité liée aux besoins vitaux de l'énergie affective, et dont le développement se situe bien au-delà des esthétiques canoniques. Rauschenberg ou Hains font beaucoup plus que rééditer les ready-made de Marcel Duchamp, ils nient purement et simplement l'artificielle distance qui jusqu'à présent séparait, en théorie pure, l'univers sensible et contingent du domaine d'expansion de l'intuition créatrice. L'affectivité libre ne connaît plus de bornes logico-intellectuelles théoriques, vouée qu'elle est à son total besoin d'expansion expressive. Elle suit l'axe ontologique de son déchaînement, abusant sans frein et épuisant l'un après l'autre tous les

moyens, tous les langages, tous les styles : l'extraordinaire accélération de l'histoire de l'art durant ces quarante dernières années en est la preuve suffisante. Et on veut nous faire croire que l'affectivité s'arrêtera en chemin ? A ce compte-là, tous les tourmentés qu'Antagonismes nous présente ont bien peu de « sentiment ».

Par ailleurs, le Vertigisme du Néant, érigé en projection de couleurs sucrées, me gêne profondément. Quand il s'agit de savoir si l'on est devant un « instant bref » ou devant un « instant long », je ne perçois généralement qu'une sensation continue dans sa diffusion. C'est tout de même la vie, cette sensation, me direz-vous. Oui, mais dans sa dimension d'uniformité la plus proche de l'ennui. C'est un mauvais service à rendre à Duvillier que de lui infliger la monotone compagnie de ces nuagistes. Ionesco et Messagier ont su s'en tirer à temps.

Une entreprise de l'ordre d'Antagonismes implique des choix stricts ; ils ont été opérés, avec une incontestable sévérité, à tous les autres niveaux d'articulation. Il est regrettable qu'une excessive indulgence nuagiste rabaisse la qualité du choix et compromette la tenue de l'ensemble. Cet intérêt abusif pour ce qui n'est dans la plupart des cas qu'un phénomène de décadence du panthéisme cosmique des Turner et des Monet est largement compensé toutefois par une série d'options négatives qui donnent à cette manifestation le véritable sens d'un bilan.

Si le présentateur d'Antagonismes se réserve prudemment l'avenir en jouant in extremis les Ponce-Pilate, la collaboration pratique Alvard-Mathey revêt en effet la forme bien diverse d'un jugement de valeur sur l'immédiat passé.

A ce titre, j'approuve entièrement l'élimination du post-cubisme de Staël à Manessier, de Poliakoff à Bazaine, ainsi que l'oubli volontaire de toutes les manifestations de cet esthétisme surranné, soi-disant à la française, où viennent pourrir les résidus de l'enseignement, d'un Bissière, en compagnie des attardés de la jeune génération, depuis Germain et Debré jusqu'à Dmitrienko ou Busse.

Il faut louer également les organisateurs d'avoir passé sous silence de nombreuses et éphémères valeurs de l'après-guerre, dont l'importance avait été, pendant un temps, exagérément outrée.

Pour assumer de tels partis pris, pour négatifs qu'ils soient, il faut du courage : tout autant sans doute que pour tirer des traites sur l'avenir. Grâces en soient donc rendues à ceux qui ont si manifestement osé avoir la franchise de leurs opinions.

L'itinéraire d'Alvard et de Mathey implique aussi l'enterrement pur et simple du surréalisme orthodoxe : il ne s'agit là que d'un procès-verbal de carence et ils ne sont certes pas les premiers observateurs, objectifs ou non, à enregistrer ce phénomène.

Pierre RESTANY

Cimaise, avril 1960.

COUPS DE POING DANS LES EDREDONS

Pour un public non prévenu, la présence de Dubuffet au musée du Pavillon de Marsan est des plus déconcertantes.

Des dessins enfantins, des graffiti, des fragments de murs plâtreux ou de sols rugueux, des papiers déchiquetés et recollés, telles sont, au premier abord, les œuvres qui occupent les longues cimaises.

Dubuffet, depuis ses débuts, accomplit un acte passionné, lance un cri de révolte, une série d'insultes contre une société blasée, saturée de raffinements. Au maniérisme, aux complexités artificielles, il a voulu répondre par les provocations les plus élémentaires ; il a retrouvé dans sa colère les formes primordiales, le vocabulaire de la passion et de l'ignorance.

Or le public, au lieu de s'irriter de cette provocation, de se scandaliser de ces insultes, s'est découvert un enthousiasme inattendu et n'a pas vu que le miroir déformant lui renvoyait sa propre image ; il s'est pâmé d'admiration devant ces cruelles caricatures.

Il n'y a pas que du snobisme dans cette paradoxale confusion. Les snobs n'ont fait que suivre les approbations venues d'ailleurs, de cette *intelligentzia* où se mêlent toutes les classes et toutes les professions, ouverte à toutes les curiosités et qui a joué un rôle si important en France dans l'épanouissement de l'art contemporain.

Et voici Dubuffet, les bras ballants, désemparé, désarmé par son succès.

Ses flèches se perdent dans le vide ; en écho de ses cris, il entend les applaudissements ; il donne des coups de poing dans les édredons ; son sarcasme est accueilli comme une élégance mondaine et ravit toutes les Marie-Chantal.

Ses graffiti n'ornent pas les trottoirs, pas même les parquets cirés des salons bourgeois, mais les murs d'un grand musée !

La préface du catalogue est faite par le directeur général des Arts et Lettres. La bombe est désamorcée.

La révolte se justifie par les refus de l'adversaire, s'alimente et se fortifie par eux. Mais quand il n'y a plus de refus ! L'exaspération devient un voile, seulement gonflé de vent, un fantôme !

Et qu'il me soit permis de faire tranquillement cet exposé dans un journal comme *Le Figaro*, prouve jusqu'à quel point l'époque et le succès enlèvent toute possibilité de virulence.

Ce fut particulièrement sensible le jour du vernissage : les compliments susurrés, les « joli... charmant... », aussi inexacts qu'inopportuns, traduisaient le désarroi et l'acceptation d'un public résigné à tout subir et à sourire de ce qui l'insulte. Ce public (femmes fardées, hommes désarticulés) qui venait féliciter l'artiste ressemblait aux monstres qui s'étalent sur les murs.

Timide, distant, résigné au succès, ne pouvant trouver de nouvelles bravades, il ne reste à Dubuffet, victime de lui-même, que la satisfaction de contempler la caricature de sa révolte.

Raymond COGNIAT.

Le Figaro,
mardi 20 décembre 1960.

DIALOGUE AU SALON DE MAI

W. SANDBERG, DIRECTEUR DU STEDELIJK MUSEUM D'AMSTERDAM

FRANZ MEYER, DIRECTEUR DE LA KUNSTHALLE DE BERNE

JEAN LEYMARIE, PROFESSEUR A L'UNIVERSITE DE GENEVE

DORA VALLIER, DES CAHIERS D'ART

ONT VISITE LE SALON ET REPONDU AUX QUESTIONS DE MICHEL CONIL-LACOSTE

Michel Conil Lacoste. — *La raison de notre rencontre est une conversation critique itinérante. Au long des salles de ce seizième Salon de Mai, chacun de nous essaiera de définir la réaction spontanée devant les toiles qui accrochent son attention.*

Franz Meyer. — Ce *Borès* me paraît une belle toile, très distinguée, et cela m'intéresserait de savoir ce que vous en pensez ?

W. Sandberg. — C'est tout à fait nouveau pour moi, bien que je connaisse Borès depuis l'avant-guerre. Je dois m'y accoutumer...

Dora Vallier. — La manière dont Borès recherche une synthèse de la forme me laisse généralement perplexe. Il y a là à la fois une très grande simplicité et quelque chose d'arbitraire. La synthèse qu'il trouve me paraît une synthèse de surface plus qu'une synthèse de fond. A part cela, il y a évidemment les qualités du peintre, l'accord des tons. Borès est toujours un très bon coloriste, même dans la série de tableaux clairs d'il y a quelques années. Il surmonte plus facilement, à mon avis, les difficultés de la couleur que celles de la forme.

M.C.L. — *Je serais assez de votre avis, notamment en ce qui concerne un certain côté arbitraire du graphisme.*

Jean Leymarie. — J'apprécie l'œuvre ancienne de Borès, ses gouaches récentes. Je connais moins bien sa peinture actuelle et je suis heureux d'en voir un exemple. Le dessin est un peu schématique, mais la couleur toujours très sensible, savoureuse et racée, avec cette tendance nouvelle au clair-obscur que j'entrevois également dans un certain nombre de toiles de cette salle. C'est un artiste isolé, silencieux, comme Beaudin à qui je garde beaucoup de respect, même si leur démarche semble moins actuelle.

M.C.L. — *Face à* Poliakoff, *je m'adresserai tout naturellement à Dora Vallier qui vient d'écrire un livre sur cet artiste.*

D.V. — C'est justement la raison pour laquelle l'avis des autres m'intéresse. Je me bornerai à dire que cette toile se situe parmi les toutes dernières recherches de Poliakoff : il y a là une amplitude de la touche, en même temps qu'une maîtrise de cette touche très ample, ce qui n'était pas le cas il y a encore quelque temps.

M.C.L. — *Sandberg, puis-je vous demander ce que vous pensez de Poliakoff en général et de cette toile en particulier ?*

W.S. — C'est un des artistes qui m'ont toujours le plus intéressé à Paris ; il y a deux ans, j'ai acheté pour mon musée une très belle toile de lui. Je constate, moi aussi, une évolution dans cette œuvre récente.

J.L. — J'aime beaucoup cette dernière toile. Elle dégage un rayonnement sombre-orangé, un rayonnement solaire nocturne très envoûtant.

F.M. — Je suis d'accord avec Leymarie. Je trouve cette toile magnifique, beaucoup plus large, plus chaude que d'autres, même parmi celles que j'ai retenues pour l'exposition de la Kunsthalle de Berne. J'y vois un mouvement, un rythme plus grands.

D.V. — Une respiration...

W.S. — C'est plus ouvert, plus direct.

J.L. — Il y a plus de profondeur, le côté assemblage disparaît complètement.

D.V. — La fusion des différentes formes se fait d'une manière encore plus naturelle.

M.C.L. — *Nous sommes tout près du* Singier *qui marque aussi une évolution assez nette par rapport à ce que nous avons vu de lui récemment.*

D.V. — Depuis quelques années déjà, les recherches de Singier m'échappent.

W.S. — Je suis d'accord.

F.M. — Même avis.

J.L. — Le mécanisme de construction est apparent, quoique dépouillé, mais la luminosité très intense. C'est un peintre.

M.C.L. — *Voici une belle toile de* Chastel.

W.S. — Il y a dans cette toile une dimension qui est tout autre que celle des autres tableaux de cette salle ; c'est un plus grand.

J.L. — Je trouve la recherche de Chastel très émouvante, quoique ambiguë. C'est un être sincère, déchiré. Il appartient, comme Borès, à cette génération de l'entre-deux-guerres, qui n'a pas pu créer pleinement sa voie.

M.C.L. — *Voyez-vous dans cette salle autre chose qui vous accroche particulièrement ?* Lagrange, Marchand, Lhote, Magnelli, Pignon, Zao-Wou-Ki ?

D.V. — Chez Pignon, cette année, on constate une déplaisante grandiloquence.

J.L. — Beaucoup de puissance, de dynamisme et un effort de renouvellement sensible à sa récente exposition.

M.C.L. — *Tout le monde est d'accord pour passer à la salle suivante ?*

J.L. — Continuons, d'accord. Je voudrais seulement faire remarquer que lorsqu'une ou deux toiles vous absorbent, elles mobilisent toutes vos capacités d'attention. Mais les autres tableaux dont on ne parle pas...

M.C.L. — *...ne sont pas pour autant nuls.*

J.L. — Le fait que nous ne disions rien n'engage rien, car il faudrait pouvoir noter le sens des silences ou la qualité différente du regard...

M.C.L. — *Il faudrait faire un deuxième circuit pour le deuxième regard ! Ici nous sautent aux yeux les travaux préparatoires de* Picasso *pour la fresque de l'Unesco.*

F.M. — C'est facile de dire qu'on est impressionné par ce tableau, mais c'est un fait. Je l'ai entrevu hier et c'est peut-être le tableau du salon qui restera le plus profondément gravé dans ma mémoire.

W.S. — De même, sa fresque à l'Unesco est peut-être la seule vraie fresque là-bas, la seule chose qui appartienne au mur.

J.L. — On voudrait bien se déprendre de l'éternel magicien, mais cette œuvre est en effet la plus intense, sinon la plus jeune du Salon. Elle confirme la réussite du panneau de l'Unesco, dont on s'est tant moqué. On y retrouve non seulement toutes les qualités saisissantes de Picasso plasticien, mais une possession nouvelle de la couleur.

W.S. — Ce qui me gêne, c'est qu'on ait ainsi rapproché les deux études ; quand on les regarde l'une après l'autre, cela fait beaucoup plus d'impression que quand on les voit ensemble. La toile de droite est très frappante à mon avis.

J.L. — La figure de droite surtout est fascinante.

F.M. — Ce qui est important, c'est de réaliser que Picasso a trouvé avec les fresques de l'Unesco un nouveau style de peinture murale. Je trouve formidable que ce soit aussi grand et aussi simple en même temps.

M.C.L. — *Vous avez tous, en parlant, les yeux fixés sur la partie droite du tableau, c'est assez significatif.*

D.V. — Je crois que j'apprécie autant la partie gauche, au point de vue composition.

J.L. — La partie gauche et la partie droite me semblent de conception différente. Celle de gauche est davantage plane, plus franchement murale, elle rappelle un peu les grands papiers découpés de Matisse, qui constituaient aussi, naguère, la surprise et la fraîcheur de ce Salon, tandis que l'autre évoque davantage les recherches de sculpture de Picasso. C'est cela qui est extraordinaire, cette intégration sur une même surface de deux conceptions différentes.

F.M. — A gauche, c'est Picasso qui a vu Matisse, et il est intéressant que ce soit Picasso et pas n'importe qui. Picasso a compris l'importance extraordinaire de la fin de Matisse et il a été incité, non pas à faire du Matisse, mais à profiter de cette leçon. Cela ne le diminue en aucune façon.

W.S. — Matisse est archi-Français et Picasso ne l'est pas du tout. La partie de droite est plus émouvante.

J.L. — Oui, parce que c'est là l'intensité proprement ibérique de Picasso qui nous atteint. A droite, c'est une idole barbare ; à gauche, c'est une fresque indienne, d'une majestueuse ampleur.

M.C.L. — *Sur ce mur, trois toiles de* Herbin, *hommage posthume du Salon de Mai.*

F.M. — Je suis heureux de voir ces œuvres de Herbin que je trouve très émouvantes. Je suis touché par le mystère de ces formes et d'autant plus que Herbin a toujours été un solitaire.

M.C.L. — *Ce sont de bons Herbins, bien choisis, ce qui n'est pas indifférent.*

W.S. — Là encore, je préfère celui de droite, le plus simple.

D.V. — La présence d'Herbin dans ce salon peut être intéressante en tant que contrepoids de la tendance présente de l'art abstrait. Herbin, c'est en somme l'abstraction optique... La forme parle ici directement. Tout est équilibré, tout est calculé visuellement, si j'ose dire, alors que dans n'importe quelle recherche actuelle — sans aller aux cas extrêmes — on essaie d'évoquer quelque chose au-delà des formes mêmes. La forme est en train de prendre une voie très dangereuse... elle s'évanouit.

W.S. — Je ne le crois pas du tout. L'art abstrait froid, au contraire, reste sur place, il ne se développe plus pour le moment.

D.V. — Je parle moins de Herbin en lui-même que de la signification prise par la présence de ses toiles dans ce salon 1960.

M.C.L. — Qu'en pense Leymarie ?

J.L. — Il m'est assez difficile de passer brusquement d'un pôle à l'autre. Je reconnais l'importance de Herbin, sa noblesse, sa pureté que la mort transfigure encore, mais la tendance géométrique, si cristallisée soit-elle, comme c'est ici le cas, me touche moins que les rythmes organiques. Et je sens un léger désaccord entre le scintillement trop voulu de la couleur (est-ce l'éclairage ?) et l'assise géométrique.

F.M. — Ne pensez-vous pas que s'il est légitime d'opposer Herbin à la peinture actuelle, il ne convient pas de le comparer à n'importe quoi dans celle-ci. Si vous mettez à côté de lui un des meilleurs peintres entre les jeunes, je pense par exemple à Sam Francis, qui est malheureusement absent du Salon, vous constatez que sa forme, très différente naturellement de celle de Herbin, est quand même au moins aussi nettement définie en tant que forme.

J.L. — Ce qui est curieux et révélateur, c'est que nous associions volontiers la notion de forme à celle de géométrie, alors que toute expression authentique, même informelle, comme on dit, trouve spontanément sa forme.

F.M. — Le terme informel est un non-sens, il n'y a pas de peinture informelle. C'est un mot inventé pour certaines polémiques transitoires. A certains moments, cela pouvait signifier quelque chose, mais l'utiliser maintenant, cela paraît absurde.

M.C.L. — *Nous voici en présence de* Saura, *qui est au centre d'un mouvement actuel. Je me permets d'attirer votre attention sur son envoi, qui ne dément pas l'impression favorable laissée par sa dernière exposition. Cette grande toile me paraît se placer fort bien par rapport à l'« action-painting » américaine, qui avait pourtant, au départ, une bonne longueur d'avance sur les jeunes espagnols. Elle me semble en particulier n'avoir rien à envier à certains Klines récents.*

W.S. — Cela a une certaine grandeur, une force ; c'est quelque chose qui me frappe, qui me parle.

F.M. — Moi aussi, je trouve que c'est un très bon tableau. Mais je ne suis pas d'accord en ce qui concerne la parenté avec Kline.

M.C.L. — *Le caractère espagnol de cette toile vous semble-t-il apparent d'une certaine façon ou pensez-vous qu'à partir de cette « action-painting » qui s'internationalise, il soit difficile de trouver des spécificités nationales ?*

W.S. — La couleur est espagnole, peut-être...

D.V. — Cet accord dramatique par excellence, noir, blanc, gris...

J.L. — Saura joue sur le contraste fondamental noir et blanc, à quoi le vieux Goya disait tout se réduire, et libère la violence instinctive du geste.

M.C.L. — *Le geste est presque signé... Voyez cette main qui est là un peu comme sa terminaison.*

D.V. — Et qui est de trop !

W.S. — Cela ne me gêne pas.

J.L. — Est-ce un souvenir des empreintes de mains préhistoriques, si nombreuses en Espagne ?

F.M. — C'est un peu littéraire dans le contexte de ce tableau.

M.C.L. — *Sur cette cimaise, à main droite, deux toiles me frappent, celle de* Zack, *qui a beaucoup évolué, et celle de* Geneviève Asse.

D.V. — Et le *Debré* ?

F.M. — Je le trouve très beau, simple et vivant. Plus net, plus clair que ses toiles précédentes.

D.V. — Cette toile me paraît issue d'un sentiment très authentique. Le geste y domine sans prédominer.

M.C.L. — *Sandberg, votre avis ?*

W.S. — Je ne connais pas assez l'œuvre de Debré pour pouvoir juger. Néanmoins, cette toile me plaît beaucoup, mais il est plus facile de dire quelque chose d'un peintre dont on connaît l'œuvre et qu'on peut situer.

J.L. — Elle a, me semble-t-il, plus d'ampleur et de sobriété en même temps, qu'il n'y en a dans les œuvres antérieures, plus d'originalité aussi.

D.V. — Le mot qui convient le plus à Debré, c'est le mot originalité.

J.L. — Je voudrais dire aussi que ces recherches antérieures étaient davantage tributaires d'influences...

D.V. — J'ai un avis très particulier quant au rapprochement qu'on fait souvent entre de Staël et Debré. Staël a découvert la force vitale de la couleur, mais chez lui il y a toujours à la base quelque chose de dynamique, alors que même dans les grands coups de couteau de Debré, je vois quelque chose de statique. Dans ce Debré récent, il n'y a d'ailleurs pas trace de couteau. L'important pour moi est que Debré a une vision très personnelle alors que l'art de la plupart des peintres qui travaillent dans cette direction relève seulement du goût et non d'une nécessité profonde. C'est l'éternelle question du « goût de l'époque »...

J.L. — ...capitale pour situer les œuvres. Il y a beaucoup d'œuvres qui sont des œuvres de goût, mais une véritable œuvre d'art doit être capable de transformer la vision. La plupart des œuvres qui sont ici témoignent de beaucoup de goût, de qualités artisanales ou décoratives, mais très peu sont vraiment créatrices.

M.C.L. — Lanskoy : *à son propos, je serais assez d'accord avec ce que vous venez de dire en ce qui concerne la prédominance du goût.*

F.M. — Tout à fait d'accord.

W.S. — D'accord.

J.L. — Je sens néanmoins chez Lanskoy beaucoup de force chromatique. C'est un tempérament.

M.C.L. — *Nous sommes trois contre deux pour estimer que chez* Lanskoy, *il n'est pas tellement sûr qu'on soit devant la peinture-qui-transforme-la-vision. On schématise beaucoup évidemment, et je m'en excuse.*

D.V. — Je ne crois pas. Cette toile, si vous la regardez dans le contexte de l'œuvre, a quelque chose de permanent. Pouvez-vous dire alors que c'est une œuvre relevant du « goût de l'époque ? » Le goût est arrivé après.

M.C.L. — *Bien subtil !*

F.M. — Ce grand *Moser* m'impressionne beaucoup. J'admire sa densité et je crois que c'est la première fois que Moser est arrivé à faire une aussi grande toile de cette densité-là, qui correspond donc vraiment à sa plus grande dimension.

D.V. — Cette toile me semble intéressante, elle m'encourage à connaître l'œuvre.

W.S. — L'écriture est nerveuse, très curieuse.

M.C.L. — *Franz Meyer vient de poser un problème particulièrement intéressant, celui de la relation entre les dimensions d'une toile et son contenu.*

J.L. — A propos de chaque œuvre, nous avons des réactions sensibles, immédiates, que nous ne pouvons pas toujours nuancer, et parfois nous soulevons aussi des problèmes d'ordre général qui nécessiteraient une discussion plus étendue. La question des formats est très intéressante, mais comment la traiter maintenant ? Devant cette toile, je pense comme Franz Meyer, qu'elle remplit parfaitement sa surface, et qu'en dehors de la qualité de sa texture, elle est parcourue à l'intérieur d'une circulation nerveuse qu'on ne trouve pas souvent ailleurs.

M.C.L. — *Nous voilà devant un* Dumitresco, *particulièrement conforme à elle-même, un* Romathier *et un* Kallos, *de part et d'autre d'un* Corneille. *La toile de ce peintre attire-t-elle l'attention de l'un d'entre vous ?*

F.M. — Je suis désolé de ne pas retrouver le Corneille d'il y a quelques années.

D.V. — Je le regrette aussi.

J.L. — Corneille a fait beaucoup mieux, mais le Kallos est d'une excellente venue, chaleureux, nuancé.

M.C.L. — *Sandberg, vous êtes particulièrement bien placé en ce qui concerne l'œuvre de Corneille avec lequel vous avez milité au groupe « Cobra ».*

W.S. — Je le connais depuis la guerre. « Cobra » était presque une école, de caractère international, dans laquelle pour la Hollande, il y avait Appel et Corneille qui étaient les dirigeants. A cette époque, ils étaient très unis et on pouvait difficilement les distinguer l'un de l'autre. Chacun a maintenant trouvé son chemin. Corneille a passé par tout un développement où il y a eu des hauts et des bas. Maintenant, il remonte le courant ; cela devient de plus en plus vivant. Ses petites gouaches récentes sont des merveilles. Peut-être, dans des dimensions plus grandes, n'a-t-il pas encore retrouvé la même qualité ? Le cheminement d'Appel est très différent.

M.C.L. — *Son envoi d'ailleurs est un peu plus loin.*

F.M. — C'est un merveilleux *Appel !*

M.C.L. — *Mais est-ce un merveilleux tableau ?*

W.S. — Je crois. C'est un des tout derniers, je ne le connaissais pas. Appel a toujours été un peintre de race.

M.C.L. — *Leymarie, vous sentez-vous spontanément l'envie de dire quelque chose... parce qu'il peut y avoir des silences significatifs !*

J.L. — Je suis arrivé à Paris ce matin seulement. Je n'ai encore rien vu. J'essaie de voir. Je ne peux pas vous écouter, parler et regarder en même temps, c'est contradictoire.

M.C.L. — *Vous avez eu trois minutes pour regarder. Alors ?*

J.L. — On se repent toujours, disait Bonnard, de s'exprimer en formules lapidaires. La virulence sauvage d'Appel me touche et me gêne à la fois. Je suis pris et je résiste.

W.S. — Très dynamique. Les jeunes hollandais se sont éloignés délibérément de Mondrian, qui a dominé l'époque antérieure.

M.C.L. — *Il est curieux de penser que le même pays ait pu produire, en un laps de temps aussi court, d'une part Mondrian et d'autre part Appel.*

J.L. — De même qu'il a donné autrefois Rembrandt et Vermeer, ce sont les polarités inhérentes à son rythme et qui font sa richesse.

W.S. — Ce sont les deux pôles qui chez nous sont très virulents.

J.L. — Il y a des moments où l'on a besoin de rugissements, d'autres de silence... Le panneau discret mais nuancé de Geer van Velde, Music, Nallard, m'ont touché.

M.C.L. — *Je vous propose maintenant de fixer les yeux sur le* Messagier *mitoyen. Le peintre est important par les problèmes qu'il pose.*

D.V. — Je voudrais entendre parler les autres de Messagier.

M.C.L. — *En principe, nous avons à faire là avec ce que certains appellent, à tort ou à raison, le « nuagisme ». Messagier dit lui-même, et nous prouve par un nombre incroyable de carnets de notes prises sur nature, que son souci est de nous restituer une atmosphère saisonnière. Rien ne ressemble plus à un Messagier qu'un autre Messagier, et pourtant ses toiles de printemps se différencient pour lui très nettement des spectacles d'hiver. Est-ce qu'à partir de ces données très schématiques, vous avez quelque chose à dire ?*

D.V. — Au point de vue plastique, réalise-t-il ses intentions d'une manière suffisante ?

M.C.L. — *Oui, à en croire un gardien du Musée des Arts Décoratifs qui, à l'occasion d'une récente exposition, disait : « c'est fantastique, ce sont les blés dans mon pays quand on vient de les mettre en gerbes ». Messagier était, paraît-il, très satisfait.*

W.S. — Ce Hollandais et ce Français côte à côte sont très représentatifs l'un et l'autre de leur pays, tout en étant peut-être de la même famille picturale. Seulement ils traduisent leurs pensées autrement.

M.C.L. — *Il y aurait un porte-plume très chargé d'encre d'un côté, et d'encre multicolore, et de l'autre, une plume sensible qui préfère les déliés.*

F.M. — Evidemment, les moyens sont réduits, le choix des couleurs aussi, mais c'est une toile quand même très colorée. Ce que je trouve toujours beau et émouvant chez Messagier, c'est qu'il arrive à maîtriser à la fois l'expression du sentiment qu'inspire la nature et la plasticité du tableau, et ceci par ce grand mouvement, par ces grands rythmes qui le parcourent, et la couleur.

J.L. — C'est en effet une expansion lumineuse très dynamique et en même temps très sensible, avec une extrême économie de moyens, je crois à la qualité saisonnière, chez lui, des paysages. On verrait très bien Messagier faire un cycle des saisons, comme autrefois, car il a le sens élémentaire de la nature et de sa résonance affective.

M.C.L. — *Ce qui me paraît important dans une telle peinture, c'est justement qu'elle débarrasse d'un tas de choses et repart sur l'essentiel.*

D.V. — Vous employez le mot « recommencer », moi, j'ai nettement une impression d'insuffisance. Comme tout ce que j'ai entendu de l'homme prouve qu'il est très honnête, je finis par conclure qu'il se trouve au départ d'une recherche, presque à l'année zéro... et j'attends le développement.

F.M. — Je ne suis pas du tout de cet avis, je trouve qu'il vient d'aboutir. Cette toile est une des plus belles du Salon. Je suis très frappé d'ailleurs par la ressemblance avec certaines œuvres améri-

caines, mais une ressemblance qui est toute extérieure et qui fait ressortir encore plus la différence essentielle dans l'esprit.

M.C.L. — *Je vous propose de nous arrêter devant* Atlan.

J.L. — C'était un être exceptionnel, un ami ancien et très cher, et je voudrais saluer sa mémoire avec beaucoup d'émotion. Mais il faut attendre, je crois, la rétrospective complète de son œuvre pour la situer convenablement.

M.C.L. — *Un Alechinsky, un Gillet, un Tapiès...*

F.M. — C'est une très grande toile de *Tapiès*.

W.S. — Grande aux deux sens du mot.

F.M. — Une des toiles les plus spirituelles, les plus profondes du Salon. Comme une triangulation du désert, d'une terre inconnue.

W.S. — Tapiès est un peu de tous les temps.

D.V. — Comme toujours devant Tapiès, je suis gênée par le pastiche d'un objet concret existant. Là je verrais un mur lézardé, avec justement le triangle qui vient se surajouter, qui est voulu, qui fait de l'art sur un départ d'objet concret. Cette tache d'humidité sur le sol, à nos pieds, c'est fonctionnel, tandis que chez Tapiès c'est esthétisant.

W.S. — Il s'agit d'un réalisme nouveau.

J.L. — Il y a sans doute le mur lézardé et la stimulation facile, accidentelle, mais ce qui domine néanmoins, c'est la présence du désert, son immobilité grave, éternelle, les cendres du néant sous la combustion du soleil.

D.V. — Ce n'est pas un pastiche de désert pour vous ?

J.L. — Il y a, je vous l'accorde, un certain esthétisme, caractéristique d'ailleurs de toute la peinture actuelle, qui raffine sur les effets de matière. Même Tapiès n'y échappe pas toujours. On a peut-être surestimé la jeune peinture espagnole — c'était inévitable, c'était nécessaire — mais le génie de l'Espagne transcende l'esthétisme en mystique. C'est la préciosité.

M.C.L. — *Une rotation de 180° va nous placer devant Alechinsky et Gillet.*

F.M. — *Alechinsky*, une toile merveilleusement maîtrisée, ce grand espace peuplé, cette vision dense.

W.S. — J'ai suivi Alechinsky depuis une douzaine d'années. Je pense avoir été son premier acheteur. Depuis, il lui est arrivé de sombrer dans une sorte d'impressionnisme moderne, mais il s'est tout à fait récupéré et je dois dire que je trouve une grande force, une grande maîtrise dans cette toile.

J.L. — Je suis avec beaucoup d'attention l'épanouissement actuel d'Alechinsky. Sa grande toile est dense, vivante, rythmée. Nous sommes ici dans la zone la plus active et la plus cohérente du Salon. *Gillet, Charchoune* rayonnent aussi doucement, pleinement.

M.C.L. — *Pour mon goût, nous passons un peu vite devant le Gillet ; mais je ne suis que le meneur de jeu...*

J.L. — Et devant la toile de *Bryen*, qui est un poète subtil, très aigu, le précurseur du tachisme. Une exposition de lui vient de s'ouvrir, dont j'attends beaucoup.

F.M. — Je suis frappé par cette toile de *Joan Mitchell*. Elle confirme l'impression très forte de sa dernière exposition.

W.S. — Pour moi, dans l'ensemble, la peinture américaine est très significative. Joan Mitchell représente extrêmement bien tous ces mouvements américains, où nous rencontrons Sam Francis, Kimber Smith et beaucoup d'autres.

J.L. — C'est un des rares peintres américains invités à ce Salon.

M.C.L. — *Il y a quand même* Levee *et* Chelimsky, *qui ne sont pas dépourvus d'intérêt.*

J.L. — Oui, mais dans un ordre différent.

W.S. — Ici, il y a plus de liberté.

J.L. — Comme tout à l'heure chez Moser, mais d'une façon plus marquée, il y a cette animation intérieure de la toile, la présence d'une sensibilité réelle imprégnant et conduisant la main.

F.M. — A côté, voici un *Gea Panter*. J'aime bien son lyrisme élémentaire ; c'est comme une vision sous-marine, un monde extrêmement poétique.

W.S. — La toile est significative du développement de son œuvre. La plupart de ses peintures sont plus orageuses, avec plus d'âme que dans cette toile-ci, mais d'autre part, ici, la maîtrise de l'espace est très remarquable.

M.C.L. — *Nous pénétrons à nouveau en Hollande, nous voici en présence d'un peintre passionnément soutenu depuis de longues années par quelques amateurs et que le succès arrache de plus en plus au monde secret dans lequel il œuvrait :* Bram Van Velde, *Sandberg, vous êtes particulièrement qualifié pour nous parler des frères Van Velde.*

W.S. — L'un et l'autre, ils sont bien Hollandais, ils ne pourraient être autre chose. Dans Geer, je reconnais la tradition de Vermeer, de Saenredam, de Mondrian, aboutissant à une organisation nouvelle de l'espace. Bram, ce serait plutôt l'expressionnisme de Rembrandt et de Van Gogh, c'est tout autre chose.

J.L. — Personnellement, je suis historien d'art plus que critique, bien que ces activités ne me semblent pas séparables. J'ai écrit un livre sur la peinture hollandaise, et c'est la fréquentation depuis 1945 des frères Bram et Geer Van Velde qui m'a facilité l'accès à la peinture hollandaise ancienne en son double courant.

M.C.L. — *C'est intéressant, cette stimulation.*

J.L. — C'est le cheminement normal ; l'œuvre de Geer réactualise la sérénité magique de Saenredam, et c'est Bram qui, sous d'autres aspects, nous rend permanente la tension de Van Gogh.

W.S. — J'aimerais demander à Franz Meyer de vouloir bien parler de Bram ; personnellement, j'en suis trop proche.

F.M. — Devant un tableau de Van Velde, je suis chaque fois frappé de stupeur. Cela me paraît tellement grand, tellement peinture dans le sens le plus essentiel, tellement triomphant de peinture ; c'est absolument inexplicable !

M.C.L. — *Il y a une certaine tendance de la critique qui privilégie Bram van Velde au point de le séparer de la peinture elle-même, en le situant à un niveau de préoccupation qui, à la limite, devient extérieur à la peinture. J'ai lu des textes dans lesquels on parlait de tout autre chose pendant trois colonnes, et où Bram van Velde, peintre, n'apparaissait que dans les dernières lignes.*

F.M. — Est-ce que ce n'est pas dû au fait que sa peinture est tellement peinture qu'on ne peut presque rien en dire. Il échappe à tous les classements.

W.S. — Le but d'un tableau est d'échapper aux limites de la peinture, et c'est ce qu'il fait. Ceux qui restent dans la peinture-peinture sont « fichus ».

J.L. — Je suis aussi bouleversé par Bram depuis quinze ans que je connais l'homme et son œuvre. C'est l'impossibilité de vivre, de peindre, la plongée à corps perdu vers l'abîme d'où néanmoins il remonte, entouré d'une lumière arrachée à la vie, à la mort, aux tréfonds inconnus, mais finalement plus somptueuse que funèbre. Je n'ai pu voir l'exposition d'Amsterdam, chez Sandberg, je n'oublie pas celle de Berne chez Franz Meyer, la présence de Bram et de Beckett, un grand moment.

F.M. — Le *Lam* que voici est très impressionnant.

W.S. — On ne peut passer devant *Bacon* sans rien dire. C'est un homme que j'ai d'abord détesté, je dois l'avouer, mais il y a quelque chose qui, maintenant, de plus en plus, m'attire chez lui, surtout quand on le voit parmi d'autres. Il y a là quelque chose de tout à fait à part, qui est peut-être très anglais, mais qui est extrêmement authentique.

J.L. — Le problème devient très difficile : ou bien nous avons à réagir spontanément devant telle ou telle œuvre, ou bien nous avons des tendances à qualifier, à situer, comme celle dans laquelle s'engage Bacon, personnalité dont nous subissons l'emprise avec malaise, mais avec force, comme la survivance surréaliste représentée chaotiquement dans cette salle. Avec Bacon, je remarque surtout les envois de Lam, de Matta, de Dova. *Masson*, que l'on a isolé plus loin, est un cas singulier, très complexe, important.

D.V. — Je regrette beaucoup que *Brauner* ait envoyé une toile, certes très explicite de ses intentions, toujours d'une extrême richesse, mais qui ne me semble pas correspondre au niveau de ses derniers tableaux.

F.M. — D'accord avec Dora Vallier, je suis très déçu par ce Brauner.

M.C.L. — *Petit problème à propos de la toile de* Courmes. *S'il est là, c'est pour amuser. L'année dernière, la plaisanterie était encore plus grosse. Un salon gagne-t-il ou perd-il à exposer ce genre de toile ?*

F.M. — Cela revient au problème de savoir si l'on est amusé. Moi je ne le suis pas.

J.L. — Moi non plus. J'aimerais pourtant qu'il y ait davantage de toiles qui nous amusent. Les humoristes de la peinture sont très rares. Il n'y a que les moines qui sachent rire et les moines ne peignent plus.

M.C.L. — *Celle de l'Italien* Baj *vous divertit-elle un peu plus ?*

J.L. — Sûrement, bien que ce ne soit pas la meilleure de l'artiste.

M.C.L. — *Vous ne l'envisagez que sous cet angle ou lui trouvez-vous une dimension plastique ?*

W.S. — J'ai visité récemment son atelier ; il y a des toiles qui ont de la force, de la grandeur et certainement plus de valeur plastique que celle-là. C'est tout de même un personnage dans notre peinture actuelle.

M.C.L. — *Que pensez-vous du tableau de* Hultberg *? C'est un peintre qui m'intéresse. C'est moins concis qu'autrefois (je pense aux formes ovoïdes très simples qu'il nous montrait il y a six ans). Depuis quelque temps, Hultberg se fixe dans ce que j'appellerais « l'abstrait-perspectif ».*

F.M. — Il pourrait être intéressant de comparer Matta et Hultberg.

W.S. — *Matta* a son propre monde, que l'on reconnaît toujours,

dans lequel on peut se sentir chez soi ou pas, dans lequel on peut se laisser emprisonner ou non et je ne vois rien de semblable chez Hultberg.

M.C.L. — *Ce qui me semble différencier Hultberg de Matta, c'est le côté cybernétique de ce dernier.*

J.L. — Chez Hultberg, je vois un assemblage un peu décoratif, tandis que la composition de Matta est électrisée par des noyaux de force, exprime un monde, la crainte et l'obsession d'un monde.

D.V. — Matta est une personnalité très affirmée. Il peut varier dans des nuances, mais c'est une œuvre déjà faite.

F.M. — Je voudrais affirmer mon admiration pour la toile de Matta. Elle me fascine.

D.V. — Une omission, le *Hartung* ; c'est pourtant un très beau Hartung, c'est un des plus beaux Hartungs que j'aie vus avec, à la fois, le signe très tendu et la lumière animée du fond.

J.L. — Hartung est un des plus grands maîtres actuels ; cette toile est très expressive de sa vitalité linéaire et de sa pureté lumineuse, mais pourquoi est-elle de 1958 et non de 1960 ?

M.C.L. — Hundertwasser *a été accroché en pendant du Bram van Velde. C'est peut-être dû au fait qu'il y a chez Hundertwasser comme chez Bram, mais c'est beaucoup moins net, une structure en itinéraire.*

J.L. — Ce qui apparaît, c'est le côté obsessionnel de Hundertwasser (avec ses souvenirs de Klimt), tandis que Bram est allé au fond et au-delà du gouffre.

W.S. — Ce n'est pas un bon exemple de l'œuvre de Hundertwasser. Il prend une place à part dans la peinture moderne, surréaliste ou non ; c'est un homme de grande valeur, une personnalité qui veut résister au courant.

M.C.L. — *Pourquoi* Ernst *est-il passé sous silence, raisons dimensionnelles ?*

W.S. — Qu'il soit présent, cela signifie quelque chose. Mais cette toile n'est pas un monument historique...

J.L. — C'est une carte de visite un peu désinvolte, sur laquelle est inscrite : « sentiments mélangés » !

W.S. — *Dova* me semble mal représenté. J'ai vu dernièrement une très belle exposition de lui, à Milan ; c'est peut-être à cause de cela qu'il n'a pu envoyer quelque chose de meilleur.

M.C.L. — *Voici* Lebenstein *dont on parle beaucoup à Paris depuis octobre.*

J.L. — C'est la jeune Pologne, brusquement convertie, dont la vogue supplante maintenant l'Espagne. A la Biennale de Saint-Paul en septembre dernier, il y avait un ensemble plus convaincant de Lebenstein, aussi de Kobzdej, présenté à Paris depuis.

W.S. — Il faut compter avec toutes les difficultés que les jeunes de ces pays ont eues chez eux depuis tant d'années. Ils ne sont libres pratiquement que depuis trois ans de faire ce qu'ils veulent. *Crippa* donne l'impression d'avoir voulu mettre tout ce qu'il a pu dans une seule toile. Dans son atelier, j'ai vu ces qualités réparties sur plusieurs toiles, c'était très bien.

D.V. — C'est une œuvre qui me déplaît, elle est faite pour provoquer le spectateur.

M.C.L. — *Nous voici devant trois toiles de* Duthoo. *Ce peintre qui vivait à Tours et qui vient de mourir. Il a fait de l'abstrait très tôt et sans tapage. Personnellement, je trouve cela intéressant, senti, digne.*

W.S. — La petite toile de droite est particulièrement émouvante.

M.C.L. — *Un panneau chargé qui se tient bien :* Dufour, Bertholle, Gastaud, Louttre, Garbell. *Le Garbell appartient à la série récente de ce peintre sur Naples. Quant à Dufour, il est intéressant, ne serait-ce que par la façon dont il réintroduit des thèmes lisibles, après sa longue incursion dans le non-figuratif.*

F.M. — Il est vraiment dommage que nous n'ayons pas le temps de nous attarder à la gravure qui comporte pourtant de belles choses. Disons au moins un mot du petit *Courtin* qui me paraît être une des œuvres majeures du Salon, malgré son format.

D.V. — Je suis de l'avis de Franz Meyer, Courtin, à lui seul, est en train d'apporter à la gravure un renouveau qui, en peinture, n'a pu être opéré que par une équipe.

J.L. — Je regrette aussi que nous passions sur la gravure, d'ailleurs négligée à ce Salon. J'ai vu récemment des ensembles remarquables à Tokyo, à Lubljana, à Cassel. C'est un domaine extrêmement actif et fécond, qui me passionne beaucoup.

M.C.L. — *Comment ne pas commencer notre visite de la salle de sculpture par un hommage à* Germaine Richier ? *Les débats sont ouverts à l'intérieur de cette sympathie et de cette admiration que nous éprouvons, je crois, unanimement.*

F.M. — Je suis très heureux que Germaine Richier soit représentée d'une façon aussi importante dans ce Salon.

W.S. — Je ne connaissais aucune des pièces exposées ici ; elles me donnent l'impression qu'à la fin, le sculpteur s'était tout à fait repris.

M.C.L. — *Apercevez-vous une continuité entre une œuvre comme « La Montagne » et les pièces de « L'Echiquier » ?*

F.M. — Le Fou, le Roi, la Tour, à cette échelle prennent une grande force en gardant toutes les qualités émouvantes et secrètes des « Palmes » et du « petit Echiquier ».

M.C.L. — *Je vous propose de faire maintenant un sort à* César. *Voici les données de base : manifestation et non pas œuvre, 1 500 kilos de ferraille provenant de carrosseries automobiles, compressées, et donnant pour résultat trois parallélépipèdes rectangles de métal froissé, non soclés, abandonnés à même le sol comme des épaves. Si César voulait étonner, il n'a pas manqué son effet.*

W.S. — Il y a une relation d'un genre particulier entre ces trois objets identiques. Cela a été sans doute voulu par l'intéressé. Je signale que ces blocs seront détruits tout de suite après l'exposition.

D.V. — Je ne comprends pas la démonstration, l'esprit dada est tout à fait révolu.

F.M. — Mais est-ce qu'il ne s'agit pas d'un acte dada qui reste valable parce qu'on en a toujours besoin. Ces blocs sont placés dans *ce* salon, en *cet* endroit, à *ce* moment. Cela se réfère exactement à une situation bien définie. Pour moi, en entrant dans cette salle, cela m'a paru comme une bouffée d'air frais.

W.S. — C'est un manifeste.

J.L. — C'est un geste d'ordre moral et non d'ordre artistique ; dans la tradition de dada, mais l'intervention de la machine et la personnalité de son auteur lui confèrent un autre sens. C'est l'évolution ultérieure de César qui en justifiera la portée.

D.V. — Quand je suis entrée, sans savoir absolument ce que j'avais sous les yeux, j'ai pensé à des super-César.

M.C.L. — *Je pense qu'il s'agit d'une attitude plus désabusée que provocante.*

W.S. — De César à *Etienne-Martin*, il n'y a qu'un pas. Etienne-Martin a reconnu dans une racine, une grande racine d'arbre, une chose qui revêtait, pour lui, une signification, et qu'il a travaillée.

D.V. — Mais toujours la racine sera plus qu'un Etienne-Martin et ce bloc sera plus qu'un César.

J.L. — Il y a une différence ; il est relativement facile de prendre une racine, une pierre, et de la prolonger en sculpture, sans atteindre à la densité de la pierre ou de l'arbre. Mais dans le cas de César, il s'agit d'une matière inerte que la compression mécanique a chargée d'une intensité nouvelle.

D.V. — Il livre ses sources.

J.L. — Mais il ferme son chantier. En laissant à la machine le soin d'empaqueter et de réduire sa ferraille, César abandonne une partie de soi-même et condamne ses imitateurs. Il s'accule courageusement à une sorte d'impasse. Comment en sortira-t-il ? Nous l'attendons avec confiance et curiosité.

M.C.L. — *Sur* Hajdu, *n'y a-t-il pas unanimité ?*

F.M. — Ce relief d'aluminium est une très grande œuvre (voir ci-dessus).

W.S. — Pour moi c'est fermé...

D.V. — Cela m'intrigue qu'une chose à ce point ouverte pour moi, soit fermée pour quelqu'un d'autre.

W.S. — Je ne sais pas, cela ne m'a jamais parlé. J'ai visité son atelier, je connais l'œuvre ; dans les collections américaines, on voit des Hajdus partout.

F.M. — Pour moi, c'est le grand sculpteur classique d'aujourd'hui.

W.S. — Et les classiques, c'est fermé pour moi.

M.C.L. — *Ce* Coulentianos *là derrière ?*

W.S. — Encore fermé pour moi.

F.M. — Je trouve intéressant que dans ce salon, pour la première fois, Hajdu ait fait des petits... illégitimes ! La sculpture tend, par diverses voies, à se débarrasser du volume : il y a la sculpture en fil de fer ; une autre solution consiste à intégrer le volume au relief.

W.S. — Comme l'ont fait Laurens, Lipchitz et beaucoup d'autres.

J.L. — La solution de Hajdu est différente. C'est un merveilleux artisan-poète, dans la lignée de Arp, de Brancusi. Les cubistes travaillaient par plans et superposition de plans. Hajdu crée l'espace sans perspective et sans rupture, par la modulation de la forme-lumière, et les rondeurs s'épanouissent sans que le relief perde sa dimension murale. Il renouvelle avec bonheur la conception classique du bas-relief qui régissait la sculpture et qui est encore essentielle pour la compréhension du cubisme.

M.C.L. — *Sûrement, mais les figures du quadrige ou de la procession dans le bas-relief classique restent différenciées les unes des autres et leur face invisible est presque aussi présente à l'œil, par convention, que leur face intérieure. Dans le relief de Hajdu, le problème est au contraire de lier et de ramener constamment à la surface la forme qui aurait trop tendance à se détacher. Le*

relief de Hajdu est vraiment uniface.

D.V. — Parce que dans le bas-relief classique dont vous parlez, c'est la perspective qui joue.

W.S. — On a parlé du cubisme. Le cubiste, c'est l'artiste qui s'est libéré du point de vue unique d'où il regardait le sujet de son tableau, mais le sculpteur a toujours eu cette liberté...

J.L. — Non ; à la Renaissance, même les statues équestres ou le David de Michel-Ange étaient toujours établis plus ou moins selon une conception frontale et visuelle. C'est seulement à partir de Rodin que la statue descend du socle, entraîne librement le spectateur autour d'elle et en elle, au centre vivant de sa masse ou de son éclatement spatial.

D.V. — La sculpture cubiste revient d'ailleurs au point de vue unique. Rappelez-vous le « Cheval » de Braque.

M.C.L. — *Je crois que le « Cheval » de Braque n'a rien à voir avec le cubisme strict.*

J.L. — C'est la sculpture d'un peintre qui dynamise le plan. Braque fit des reliefs cubistes en papier, malheureusement détruits.

D.V. — Je pense que nous sommes en train de faire de l'histoire de l'art au lieu de regarder.

M.C.L. — *Nous manquons malheureusement de temps pour visiter à fond cette salle. Je demanderai à chacun de dire son mot spontanément à propos de telle œuvre qui l'attirerait encore.*

F.M. — *Reinhoud* est une découverte du Salon.

W.S. — Son travail m'intéresse, surtout par son côté ingénu.

M.C.L. — Szabo *aux formes massives qui semblent sortir du feu*, Cardenas *qui, sans innover, est extrêmement fin et élégant. Je constate que les formes courbes, un peu molles, de ce* Arp, *n'ont pas accroché votre regard. Peut-être parce qu'elles nous sont très familières ?*

J.L. — Ou que nous exigeons davantage de Arp dont la place est incontestée depuis longtemps. Parmi les nouveautés, je note aussi la présence de Reinhoud, frère de Roel d'Haese, Viseux, dont la sculpture est peut-être supérieure à la peinture du même Salon, le relief polychrome de Gilioli, tentative intéressante. L'ensemble est plus homogène et concentré que la peinture. Mais on étouffe ici. La sculpture respire mieux, en liberté, dans les jardins du Musée Rodin.

M.C.L. — *Si vous le voulez bien, après cette enclave de sculpture, nous pourrions achever le circuit des toiles.* Prassinos, Omeikous, Mortensen, Levee ; *vous m'excusez d'annoncer ainsi les stations pour parer à toute distraction des voyageurs trop rapides que nous sommes.*

D.V. — Je trouve excellente cette toile de *Szenes*. Je me rends de plus en plus compte de l'importance de son œuvre, car je m'aperçois que sa vision devance les recherches les plus récentes d'un grand nombre de peintres. Autant un peintre comme Herbin, tout à l'heure, me semble dépassé par l'évolution récente de l'art, autant Szenes me paraît actualisé.

J.L. — Moi aussi ; c'est la blancheur recueillie de la neige, une voix discrète mais pure ; j'aime aussi, un peu plus loin, la toile rouge, jaillie, maîtrisée, de Marie Raymond.

L'Œil, n° 66, juin 1960.

TEMPETE SUR LES PRIX DE ROME L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS VOYANT SES PREROGATIVES MENACEES FAIT PESER DAVANTAGE SA FERULE

Les concours de Rome ont donné lieu, cette année, à des incidents qui remettent en question l'enseignement des Beaux-Arts en France et la tutelle que fait peser sur lui l'académie du même nom. Les sanctions disciplinaires qui ont frappé deux des candidats au prix de Rome de musique, exclus du concours le jour même du jugement ; le concours de gravure suspendu pendant huit jours ; celui d'architecture remis au mois d'octobre à la suite du chahut provoqué le 4 mai 1959 par les élèves architectes ; la démission, il y a deux mois, des six peintres indépendants nommés par le ministre pour siéger au jury du prix de Rome de peinture ; enfin le jury de sculpture refusant d'attribuer aucun prix : autant de faits qui expliquent l'ampleur du malaise éprouvé dans les milieux artistiques. Ils soulignent l'aggravation de la querelle qui oppose depuis longtemps les novateurs, les tenants de la liberté de création, aux conservateurs figés dans les vieilles formules et, depuis peu, la lutte sournoise engagée par les vieilles barbes de l'Institut contre la volonté réformatrice du ministre des Affaires culturelles.

MALRAUX CONTRE LES VIEILLES BARBES

André Malraux a montré beaucoup de compréhension à l'égard des jeunes architectes qui s'étaient insurgés, il y a un an, contre une pédagogie désuète. Aucune sanction n'a été prise. Le ministre a promis de rajeunir l'enseignement de l'architecture et d'ouvrir le jury du concours de Rome aux tendances nouvelles.

C'était faire à l'Académie un affront qu'elle pouvait difficilement pardonner. Déjà, en 1959, on avait voulu atténuer l'influence de cette assemblée en décidant d'adjoindre aux membres qu'elle avait dans les jurys, des artistes venus de l'extérieur, mais choisis sur une liste présentée par elle. Ces jurés adjoints sont maintenant nommés par le ministre. C'est lui qui avait désigné les peintres Beaudin, Chastel, Masson, Pignon, Singier et Soulages pour le jury du prix de Rome de peinture. Ils devaient se retirer avant la dernière épreuve éliminatoire, alléguant que le concours était toujours fermé aux candidats étrangers à l'Ecole des Beaux-Arts. Mais leur démission tardive était-elle exempte, du moins pour certains d'entre eux, du désir de se faire quelque publicité à bon compte ? En tout cas, c'est à des élèves de l'Ecole que le jury d'académiciens, débarrassé des six démissionnaires, a décerné finalement les prix. Les travaux des lauréats, exposés l'autre samedi quai Malaquais, n'ont pas plus de valeur que le dogme sacrosaint qui les a impérativement inspirés.

Le concours de sculpture a donné à l'Académie une nouvelle occasion de manifester sa mauvaise humeur. La date du 1er juillet 1960 est à retenir, car c'est la première fois que le jury a refusé d'attribuer ses traditionnelles récompenses. Jamais on ne l'avait vu condamner aussi sévèrement les œuvres présentées pour le prix de Rome. Il a tout rejeté : les exercices exécutés selon les règles caduques de l'école pour insuffisance de métier, ainsi que les sculptures où le thème proposé, « L'homme et la mer », était interprété de façon hardie par les élèves de H.-G. Adam.

« Ce n'est pas dessiné !... C'est de l'abstraction !... C'est lamentable... », s'écriaient les académiciens irrités, tandis que les six jurés non-académiciens, à supposer qu'ils fussent tentés de prendre une attitude très différente, portaient leurs suffrages sur une œuvre ni trop audacieuse ni trop rétrograde.

L'AFFRONT FAIT A ADAM

Mais quelle chance ceux-ci avaient-ils de faire partager leurs vues libérales à une vingtaine de personnages confits dans leurs prétentions et leurs routines ? Toujours est-il qu'aucun des quatre candidats présentés par H.-G. Adam n'a trouvé grâce auprès de ces censeurs butés. Du même coup, leur professeur se voyait désavoué, bien que l'école lui ait confié la direction d'un atelier précisément afin de rajeunir l'enseignement de la sculpture. Le voilà averti. De même que jamais prix de Rome n'est sorti de l'atelier d'architecture Lods, réputé pour son anticonformisme, de même est-il à prévoir que les élèves d'Adam seront régulièrement évincés chaque année par le pompiérisme triomphant.

L'ACADEMIE VIT TOUJOURS AU SECOND EMPIRE

Que conclure de cette série d'incidents ? Il faut avouer que l'Académie des Beaux-Arts est logique avec elle-même quand elle use de ses pouvoirs afin de perpétuer un enseignement dont le séjour à Rome est l'aboutissement. Ce qui n'est plus logique, c'est qu'on lui laisse ses exorbitantes prérogatives, c'est qu'elle garde aujourd'hui, comme au Second Empire, la haute main sur cet enseignement, sur l'école qui le dispense, sur le concours qui le sanctionne, que par le jeu des jurys, des commissions, des conseils où elle prédomine, des récompenses qu'elle distribue, des postes dont elle dispose, elle puisse exercer une influence déterminante sur les carrières des artistes et sur l'évolution de l'art français.

A une époque où les conquêtes de l'art moderne recueillent la sympathie du public, il semble paradoxal que l'art à venir dépende, dans une certaine mesure, d'une académie créée pour maintenir les traditions d'un passé périmé. Les incidents que je viens d'énumérer démontrent que les tentatives pour assouplir une tutelle trop rigide, trop tyrannique, trop hostile aux recherches contemporaines, sont vouées à l'échec. On ne compose pas avec l'Académie. On lui confirme ses privilèges, ou on les lui retire.

DE MANET A BRAQUE, PAS UN PRIX DE ROME PARMI LES GRANDS

C'est aussi l'enseignement des Beaux-Arts qu'il faudrait radicalement modifier, les programmes, les méthodes, le choix des professeurs, la nature des examens. C'est le concours de Rome qu'il faudrait supprimer. Envoyer encore des jeunes gens à Rome pour étudier l'art classique, qui ne suscite plus aucune vocation depuis un siècle, est un défi à la réalité et au bon sens. De tous les maîtres qui, de Manet à Braque, ont assuré le rayonnement incomparable de l'art français, pas un, pas un seul, n'a obtenu ou sollicité le prix de Rome.

L'enseignement une fois réorganisé, qu'à ce concours de Rome inutile, sinon dangereux à cause des faux espoirs qu'il donne, un autre soit substitué, plus ouvert, mieux adapté à la vie, plus conforme aux besoins d'une jeunesse qui ne se laisse plus abuser. En somme, c'est toujours la même querelle, celle des anciens et des modernes. Mais aggravée par la rivalité des maîtres, l'impatience des élèves, l'opposition échauffée de l'esprit novateur d'André Malraux et des idées conservatrices de l'Académie. Cette Académie, dont André Malraux a écrit lui-même *« qu'elle se veut vassale d'un art disparu »*. On attend de lui une décision énergique, un acte d'autorité. En tout cas, plus qu'une réforme qui ne changerait rien.

Frank ELGAR.

Carrefour,
20 juillet 1960.

VASARELY
GRAND PEINTRE

Il est des expositions qui rendent vaines les querelles et qui accusent la stérilité des chapelles où les mots d'ordre sont énoncés en forme de dogme. Ces expositions, il est vrai — qui marquent une saison, qui soulignent une grande œuvre, qui font en quelque sorte se retourner le critique — on n'en voit ni beaucoup ni souvent. Mais voilà que Bruxelles du moins a ce privilège, du fait de la manifestation particulièrement vivante qui réunit au Palais des Beaux-Arts un nombre important de toiles de Victor Vasarely.

Si l'on a parlé, plus haut, de chapelles et de dogmes, c'est que la mode dont ces institutions plus ou moins sérieuses et plus ou moins passagères ont créé les plus récents diktat ont pu faire se détourner l'attention de ce qu'un vocabulaire assez faux mais toutefois aisément utilisable a qualifié d'« abstrait froid ». Vasarely, en effet, paraît assez bien représenter les plus hautes volontés — actuellement en tout cas — de l'abstraction géométrique (constructrice si l'on veut) dans les arts plastiques. Qui plus est, même, cette froideur, cette sorte d'indifférence du tableau, ce refus des voluptés de la touche et de la matière colorée, il les dépasse puisqu'aussi bien, il pousse au-delà et tend très visiblement à l'intégration de plus en plus absolue de la peinture de chevalet au décor de notre existence. Bref, il rejoint, s'il ne la devance pas, l'architectonique et même une décoration dont les termes seraient enfin débarrassés de leur contenu péjoratif — cette opération intellectuelle « qui fait de la décoration un art », précisément, comme disait un observateur anglais, à la fin du siècle dernier à propos des arts il est vrai primitifs.

Certes, c'est tout le contraire, ici, du geste instinctif, de la projection de l'individu « tout chaud » dans le tableau. C'est un art intellectuel, réfléchi, posé, mesuré pourrait-on dire. Vasarely affirme ses soucis d'intelligence devant les développements actuels du cosmos, devant cet univers dont nous voyons reculer à chaque jour les limites. Et s'en préoccupant, justement, ses moyens d'expression qui trouvent chez Euclide davantage que chez les romantiques ne sauraient, ne pourraient empêcher que le miracle s'opère ; que derrière les apparences glacées et derrière l'indifférence voulue de l'œuvre, un monde se déclare qui en vérité émeut. Ce n'est pas s'opposer à d'autres formes d'expression que de constater devant ces soixante-sept œuvres dont aucune n'est indifférente, que l'on a affaire à un très grand peintre de notre temps — et suffisamment grand pour qu'auprès de lui, une foule d'autres paraissent petits. Je l'écris ici en toute franchise, en toute conviction : voilà un artiste qui s'est choisi une route dont les fantaisies et le commerce n'ont pu le faire dévier, qui n'affiche pas la volonté d'une œuvre d'opposition à un courant dans lequel par ailleurs il est permis de trouver sa provende, et qui, en fin de compte, même isolé ou presque, affirme rien qu'aux cimaises une étrange splendeur.

Sans doute faut-il suivre cette recherche. Cette œuvre, d'ailleurs, est multiple quoi qu'il y paraisse de premier abord. On y trouve des tableaux que l'on pourrait dire « artistes », en ce sens qu'ils respectent, en un style donné et à une hauteur certes appréciable, un passage évident entre le tableau encore de chevalet et l'émotivité, à l'occasion éprise d'ordre, du spectateur. Sur la base de ce qui reste, peut-on dire, une tradition, le peintre transmet les images, épurées et silencieuses certes, de ses magies personnelles. Puis on voit l'œuvre — et les volontés de l'artiste — partant de là (et qui n'est pas indifférent), rejoindre cette architecture d'un monde en quelque sorte scientifiquement découvert et composer alors ces œuvres cinétiques où la froideur de la composition se trouve perturbée par l'intrusion du mouvement, par des combinaisons de blanc et de noir qui, à mon sens, font davantage que d'offrir un jeu optique au spectateur se déplaçant, mais ouvrent littéralement une porte — ou une fenêtre, comme on voudra — sur l'au-delà du tableau et introduisent, on veut le croire, sur le chemin de cette mystique dont il semble peu contestable que Vasarely se veuille un des grands prêtres.

De nouveau, en cette part de l'œuvre peut-être encore plus volontairement construite que l'autre et peut-être plus intelligente encore, il ne semble pas possible d'allumer des querelles de genre que le sérieux même avec lequel, en tout état de cause, Vasarely travaille répudie d'ailleurs de lui-même. Il serait bon d'ailleurs que l'on dise davantage, en cette époque où les lassitudes viennent trop vite, que ces querelles regardent peu, sinon pas du tout, le spectateur ; qu'il n'y a pas, ou qu'il ne devrait pas y avoir entre les œuvres et celui qui s'en émeut de partage avec la mode. Ce que l'œuvre de Vasarely affirme notamment ici, c'est justement qu'il y a de bons tableaux comme il y en a de mauvais sans que les genres y soient pour quelque chose. Ce qu'elle affirme, de plus et de mieux, c'est aussi que le recours d'un tempérament ordonné à ce que Gaston Bertrand appelait — je cite de mémoire — « l'aspect froid et glacé » du tableau, ne relève pas nécessairement d'un autre mobile que celui qui force tel autre artiste à jeter ses émotivités sur la toile d'un geste passionné et lyrique. Car, en définitive, que compte sinon l'effet provoqué ? Le reste — la philosophie de l'œuvre — vient de surcroît.

Il convient d'ajouter sans doute que Victor Vasarely poursuit une démarche pourtant davantage fonctionnelle et qui me semble se vouloir plus proche de « la pensée et la technique la plus avancée de notre temps » que de l'émotivité propre à l'individu. Il paraît se détacher en cela d'une tradition dont je n'oserais prétendre qu'elle ne m'est pas encore précieuse, par le côté individualiste de l'œuvre d'art tant en ce qu'elle regarde son créateur qu'en ce qu'elle regarde chaque spectateur pris à partie isolément. Je crois que Vasarely a raison de vouloir multiplier l'œuvre et de détruire un sot préjugé de rareté qui s'attache à chaque tableau simplement parce qu'il est unique. Il a écrit : « Sa valeur (de l'œuvre multipliée à partir d'un prototype-départ) ne consistera pas en la rareté de l'objet, mais en la rareté de la qualité qu'elle signifie ». Je ne crois pas, en outre, qu'il faille méjuger d'une approche aussi évidente de la peinture encore de chevalet et de l'architecture — du mur si l'on veut. Mais dans le même temps, je ne pense pas davantage que la part de l'œuvre de Vasarely la plus évidemment fonctionnelle, si je puis dire, détruit la valeur ou l'importance de son œuvre qualifiée plus haut de davantage traditionnelle. En bref, et sur un plan plus général, il ne me semble pas tout à fait souhaitable que la peinture « secrète » dont les connivences avec le spectateur s'établissent sur un plan personnel — qu'il s'agisse certes d'œuvres uniques ou multipliées — soit nécessairement condamnée au profit d'un art qui se voudrait plus largement public.

Mais c'est entrer là dans des considérations quasi sociologiques qui débordent aisément les limites de cette chronique. Il n'est toutefois pas sans intérêt que l'œuvre de Vasarely nous ait poussé jusque-là. Le sujet n'est pas épuisé — et d'autant moins qu'à l'effleurer ici on voit tout ce qui aurait à en dire que l'on n'a fait, en ces notes, qu'approcher à distance respectueuse.

Jacques MEURIS.

Le journal du marché d'art, Jeudi 11 février 1960.

A LA GALERIE CHARPENTIER PARIS 1960

On est curieux de voir chaque année la nouvelle configuration prise par l'Ecole de Paris à la Galerie Charpentier. Il fut un temps — avant 1914 —, où le Salon d'automne répondait au Salon des indépendants : le premier était plus exigeant, le second plus ouvert, mais les mêmes peintres participaient souvent aux deux, et l'on vit Matisse ou Metzinger évoluer de l'un à l'autre. Le Salon Charpentier réunit chaque année sur invitation une centaine de peintres ; il tend depuis trois ou quatre ans à suivre la mode favorable aux peintures dites abstraites, et à présenter au large public de sa clientèle les artistes jeunes (près de la moitié de la réunion actuelle est née entre 1925 et 1930) qu'ont signalés une exposition, une toile... ; il diffuse largement les valeurs que l'on a vues paraître au Salon de mai depuis douze ans, et évoluer dans le succès des galeries. Il témoigne ainsi, sans l'avoir devancée, de la transformation rapide du goût contemporain. Son directeur, M. Nacenta, s'explique, dans un gros ouvrage, de ses intentions, en soulignant depuis un demi-siècle la continuité non des styles mais des problèmes et des initiatives dans le creuset parisien. On arrive ainsi à la formule raisonnable et honnête, au tableau modéré, que le nouveau Salon s'efforce de proposer chaque année. La coloration générale des salles est pleine de cette effervescence ; les formes et les motifs révèlent cette espèce d'instabilité, d'insistance sur l'effet fascinant et trouble..., qui résume peut-être le moment actuel. Une montée de vapeurs moirées, une marée de phosphènes, c'est ce que comportent les toiles de Dmitrienko, de Paul Revel, en plus heurté et sur fond jaune — image d'un déchirement, — celle de John Levee, avec plus de gravité, la variation monochrome « céruléenne » d'O. Debré ; Cadoret consolide ses proliférations en crêtes, en facettes gaies, qui ont l'animation des « papiers collés » cubistes ; André

Bourdil par le sérieux des replis et de la matière ; Claude Viseux par le foisonnement des taches d'encre, à la Dubuffet (ou selon les tests de psychotechnique). Plusieurs autres, n'oubliant pas la touche du couteau à palette et l'exemple de Staël, cherchent, comme J. Germain, J. Guitet, la variation de surface épaisse ; on trouve la variation délicate des plans chez Max Papart ; l'éparpillement douloureux, le refus de conclure, règnent chez G. Bertini, J. Bertholle...

La fermeté des formes lovées et les couleurs chaudes triomphent au contraire chez Estève ; mais n'est-il pas un vétéran, comme André Marchand, qui s'offre l'amusant plaisir d'un éparpillement de points et de petites touches, « chant des insectes » ? L'irréalisme et la glorification des écrans déformants, des fantaisies allusives, âpres ou allègres, ont emporté toute référence à la nature : ainsi Rebeyrolle dans le *Lit* est plus enfiévré que jamais, l'*Odalisque* de C. Venard, traitée en contours rompus ; le *Carnaval* de P. Lesieur pareil à un Ensor blanc du début — sans le frisson d'angoisse. La *Halle aux poissons* de Garbell ramène avec aisance à la dense vapeur colorée qui domine aujourd'hui. Si l'on tient compte de cet impératif, l'application de Guerrier dans son paysage jaune des Baux paraît aussi hors de course que l'abstraction géométrique d'A. Nemours. C'est finalement un contexte où peuvent entrer la naïveté un peu appuyée de Sébire, la malice d'A. Bourdin, la gentillesse décorative de R. Virely, non la réserve et les gris distingués de Castro.

Deux compléments notables s'ajoutent à la manifestation : à l'étage, la salle des vingt gouaches de Lanskoy, très sonores dans la matité, très alertes, comme une danse de *Petrouchka*, dans leur insistance décorative ; et, en fond de galerie, les trente invités italiens. Ces peintres du groupe France-Italie rendent la visite aux peintres de l'Ecole de Paris, qu'a régulièrement invités à Turin depuis 1951 le Dr Viale. Mis à part le néo-réalisme vaguement cubiste de Guttuso, les jetons dentés de Capogrossi et les fissures métalliques de Burri, il n'y aurait guère que des analogies à tracer. F. Francese et Vacchi offrent dans leurs grands panneaux la crudité et la viscosité à la mode ; la mouette-insecte de Peverelli semble manquer de motivation ; l'étude de Ruggeri « d'après Caravage » est une démonstration brillante de « valeurs pures ». Le reste se partage, comme à Paris ou à New York, entre la touche rageuse — dont la plus véhémente, par les noirs, s'exprime depuis longtemps chez Vedova — et la retenue qui découpe et isole un pétale, un fil, une corne de lune, selon les notations de Fontana et Davico. La peinture a retrouvé l'élémentaire. C'est après la légère ivresse qu'elle éprouve toujours à son contact, que se décidera son destin.

André CHASTEL.

Le Monde, 16 novembre 1960.

POMPES ET SUPPLICES DE L'ANCIENNE FRANCE

Si Caravage et Rubens vivaient aujourd'hui, sans doute la critique se repaîtrait-elle des scandales de l'un et des fastes de l'autre : nourrie de faits divers et de psychanalyse, simpliste, elle tend à négliger les œuvres mêmes. A propos de la récente et importante exposition de Georges Mathieu (1) l'ensemble de la critique parisienne évoque les moustaches du peintre et s'interroge sur la nature de son exhibitionnisme. Mais l'on peut ainsi s'intéresser aux peintures de Mathieu.

Pour situer l'exposition actuelle et sa signification dans l'œuvre de Mathieu, il est nécessaire de se référer aux toiles plus anciennes, dans lesquelles il a affirmé sa personnalité propre, particulièrement vis-à-vis des enseignements de Hartung et de Wols. Dans sa conquête d'une peinture « autre » et d'une nouvelle logique, Mathieu était servi par une superbe ignorance de l'art académique dont la négation fut si laborieuse et difficile pour d'autres protagonistes de l'art actuel, Pollock, Wols, Dubuffet ou encore Tobey chez qui la vision impressionniste n'a cessé de se maintenir parallèlement à l'autre. Libre d'attaches et d'habitudes, servi par des dons exceptionnels, Mathieu créa d'emblée des séries de toiles qui forcent l'admiration, qu'elles soient chargées comme *la Bataille de Bouvines*, plus austères comme *l'Hommage au Maréchal de Turenne* ou mieux encore, réduites à quelques lignes, telle *Adam du Petit Pont*.

Tandis que dans le même temps, d'autres s'efforçaient de libérer des conventions visuelles et conceptuelles certaines régions primordiales, mentales ou ressortissant à l'univers physique, Mathieu révélait un véritable monde du geste originel gratuit et enchantement de soi.

Qu'importaient alors (pour le spectateur) les titres historiques et pompeux, généralement apposés après coup, parfois humoristiquement ou par d'autres ? S'ils traduisaient par leur inclination vers le passé, le désir du peintre de retourner aux sources et la nature utopique d'une œuvre impropre à se satisfaire du présent, leur existence n'empêchait pas les toiles de nous introduire au cœur d'un monde insolite, libre de toute banalité quotidienne comme de tout anecdotisme historique.

LES DANGERS DU RECIT

Aujourd'hui, au son d'un accompagnement musical de qualité qui tend à minimiser les peintures et parmi un apparat qui en diminue également la valeur de choc, Mathieu nous introduit à « quelques pompes et supplices dans l'ancienne France ». En apparence il n'y a rien de nouveau dans ces thèmes empruntés, une fois de plus, à l'ancien régime (2). Pourtant cette fois, le *sujet* préexiste assez pesamment à la peinture qui devient franchement descriptive.

Deux traits s'accusent qui ont toujours été latents. D'une part le goût s'impose sans résistance : ainsi, par exemple, dans le *Service Funèbre du Duc de Beaufort*, une petite tache de violet sur la droite, achève la toile au sens le plus parisien du mot, tandis qu'un tracé vert criant, dans *l'Ecartèlement de Ravaillac*, traduit avec évidence, le désir, trop arbitraire pour être vraiment efficace, de réagir contre cette tendance. D'autre part, dans toutes les toiles, à l'exception de deux, on est frappé par l'ordre et l'équilibre logique de ce qu'il faut appeler la composition : tant qu'il demeure latent, ou tout au moins secondaire dans le tableau, ce don d'ordonnancement confère d'ailleurs à la peinture de Mathieu son originalité par rapport aux formidables désordres des Wols et des Pollock.

Mais ici l'équilibration des zones fortes ou faibles, pleines ou vides, est devenue prépondérante, tout comme l'art avec lequel le peintre situe son sujet sur le fond. Car ce sont de véritables histoires que Mathieu déroule sur de grands fonds romantiques : par le jeu des roses et des gris pour Ravaillac, somptueux pour Louis XIII, agrestes pour Thierry d'Alsace, toujours accordés à l'anecdote. Et celle-ci se lit aisément, non seulement grâce au clair symbolisme des couleurs, mais grâce aux tracés ascendants qui expriment l'allégresse, aux sigles rouges des massacres, aux trajectoires fulgurantes des feux d'artifices. Dans le supplice de Ravaillac on découvre même des empreintes sanglantes et des ombres de dagues et de poignards semblent se profiler sur le ciel. Quant aux fêtes de la naissance de Thierry d'Alsace, elles évoquent d'autres fêtes, plus modernes, peintes par Dufy.

Ce rapprochement n'est pas un paradoxe. Il s'impose véritablement dans une exposition dont l'analyse précédente ne nous a pas laissé le loisir de dire l'étonnante variété et le talent. Si l'on peut légitimement rapprocher, aujourd'hui, Mathieu d'une esthétique sur

(1) Galerie Internationale d'Art Contemporain, jusqu'en août.

(2) Il s'agit même « de la dernière phase d'une trilogie commencée en 1956 et consacrée à l'élucidation des notions de Jeu, de Sacré et de Fête dans leurs rapports avec l'Art et la civilisation occidentale ».

UN MAL DU TEMPS, L'ABSTRAIT FAIT FUREUR A VENISE...

« Il faut que l'art figuratif devienne combatif ! »

C'est le doux Bernard Buffet qui m'annonce cette déclaration belliqueuse au bord de la lagune de Venise, où il passe ses vacances. Là-bas, de l'autre côté de l'eau, les frontons triangulaires et les colonnes grecques des pavillons de la Biennale apparaissent parmi les frondaisons des giardini. Quand cette manifestation internationale fut fondée, voici quelque quatre-vingts ans, l'art néo-classique était à la mode en architecture.

Mais, franchi le portique de chaque pavillon, les toiles géométriques et informelles se succèdent. Le nom des trente-deux pays qui participent à la mostra est inscrit en grandes lettres sur la façade et, pourtant, on dépisterait en vain à l'intérieur de chaque salle le rappel d'une tradition nationale. Le Danemark et l'Italie, l'Angleterre ou la Grèce alignent d'identiques assemblages de bandes colorées ou de maculations.

Bien mieux, il semble qu'il ne serait pas de bon ton pour un peintre exposant une rétrospective de son œuvre de montrer les complaisances coupables qu'il a pu avoir dans le passé pour la représentation de la nature. Ce refus a fait le désespoir des admirateurs et des supporters de Fautrier, invité d'honneur au pavillon italien (il y a deux ans, c'était Braque), qui ne présente que des toiles grises avec, par-ci par-là, une ligne zigzagante. Où sont ses belles natures mortes des années trente ? Il paraît que Jean Paulhan, surgi en avion pour applaudir au grand prix de Fautrier, en était consterné.

Ah ! la Biennale internationale a bien changé ! En 1938, témoignant de goûts sages et timides, elle donnait son grand prix à l'Espagnol Zuloaga. Maintenant, le tableau-objet règne au pavillon ibérique avec des toiles déchirées où pendillent des morceaux de serpillière, des réseaux de grillages métalliques.

En 1948, le grand prix allait à Braque ; en 1950, à Matisse ; en 1952, à Dufy ; en 1954, à Max Ernst ; en 1956, à Jacques Villon. Depuis le vent a tourné. Un chef d'orchestre clandestin a mobilisé des sirènes qui fascinent les commissaires généraux organisateurs des pavillons, par des modulations à la gloire de l'art abstrait. Des personnages excentriques vont et laquelle il a jeté l'anathème, sans doute est-ce parce qu'il fait à rebours l'expérience des quelques grands peintres du présent. Et sans doute paye-t-il, aujourd'hui, sa liberté trop vite et facilement conquise.

UNE VERITABLE EVOLUTION ?

Les années à venir nous diront si les toiles actuelles, précédées d'ailleurs par certaines Batailles, sont l'échappatoire brillante à la stagnation et à la répétition qui guette les créateurs de l'art d'aujourd'hui, ou si au contraire il s'agit d'un moment dialectique dans une véritable évolution.

Deux toiles de l'exposition peuvent laisser opter pour cette seconde éventualité. Ce sont deux toiles où Mathieu laisse curieusement évoquer Wols et Hartung, deux toiles pourtant totalement de Mathieu dans leur vigueur et leur nervosité. L'une s'impose notamment par la tension résultant de la synthèse d'éléments contradictoires : acuité du trait et fluidité structurée du fond. Ces deux toiles ont des titres aussi médiocres que les précédentes : il y est question d'une Dame de Montbrun et des tortures du marquis de Coconat. Mais elles ne décrivent rien. Elles sont. Et au-delà du geste qui nous enchante, elles ouvrent sur des horizons complexes où, peut-être pour la première fois, le tragique intervient chez Mathieu.

Françoise CHOAY.
France-Observateur, 16 juin 1960.

PIERRE SOULAGES

Je ne demande rien au spectateur, je lui propose *une peinture : il en est le libre et nécessaire interprète. Cette position du spectateur* dépend *et* répond *de son attitude générale dans le monde, et ceci avec d'autant plus de force qu'il n'est pas pris à parti à travers cette peinture qui ne le renvoie pas à quelque chose d'extérieur à elle-même. C'est non seulement le peintre en entier qu'elle engage mais aussi le spectateur et le plus fortement qu'il soit possible (1).*

Le spectateur dialogue avec la toile, vit le tableau avec son expérience du monde (3).

Le dialogue avec la peinture de Soulages, je l'ai engagé dès ma première rencontre avec elle, au Salon des Surindépendants de 1946, devant les deux premières toiles qu'il exposait à Paris où il venait à peine d'arriver. Jusqu'aujourd'hui ce dialogue ne s'est pas interrompu, s'enrichissant sans cesse de « propositions » nouvelles et prenant appui par moment sur des échanges de vue avec le peintre lui-même. Pourtant il avait pris d'emblée sa valeur d'engagement total réciproque, non seulement en raison de l'originalité, de la puissance et des qualités picturales que ces premières œuvres de Soulages révélaient déjà, mais pour leur portée beaucoup plus générale : celle de la prise de conscience d'une « nouvelle situation » qui, je l'avoue, ne m'était pas encore apparue nettement définie — elle ne le pouvait pas, d'ailleurs, puisque toutes ses circonstances et tous ses caractères n'étaient pas encore connus et que seuls les artistes devaient les provoquer et les préciser — mais je devais un peu plus tard m'attacher à élucider cette situation différente et à la faire reconnaître par les autres spectateurs.

Dans la conjoncture immédiate de l'après-guerre, les différentes générations en présence à Paris allaient mettre un assez long temps à se rétablir dans la position fondamentale consécutive à l'avènement de l'art « abstrait » qui ne s'était jusqu'alors jamais développé en France que comme expression marginale et non sans quelque équivoque. Il était d'autant plus malaisé aux jeunes artistes de se rendre compte que le fait plastique « abstrait » était désormais acquis et que, pour eux, l'heure du choix était dépassée comme celle des exercices de syntaxe ou de rhétorique dans la nouvelle discipline. Ce n'est pas sans atermoiement, détour et plus ou moins long retard, qu'il fut admis qu'il n'était plus possible de vouloir que n'eût pas existé la liberté apportée par l'affranchissement de la dépendance étroite de la nature décidée et réalisée par les novateurs à la fin de la première décade du siècle et qu'il fallait donc assumer toutes les conséquences de cet état de liberté, bénéficiaire sans doute mais comportant aussi des sacrifices et des risques ; le premier soin devant être d'étendre ces conséquences au-delà des principes premiers et des règles établis par les précurseurs « abstraits ».

Or, quand rien ou presque rien ne faisait encore prévoir ce tournant décisif, c'est devant les manifestations initiales de ce dépasssement que nous mettait, dès sa première apparition, le jeune peintre de vingt-six ans qu'était alors Soulages. Le caractère décidé et tout à fait insolite de sa peinture ne fut certainement pas étranger à l'attention qu'elle obtint et à sa très rapide consécration. Sans doute intuitivement, mais néanmoins également en conséquence d'une expérience réfléchie des données élémentaires

et typiques qui lui avaient été fournies par l'environnement naturel de son enfance et de son adolescence, en conséquence aussi de ses dispositions tempéramentales et mentales, Soulages avait accompli, pour son propre compte, toutes les démarches de l'abstraction et découvert les véritables « pouvoirs des formes peintes » dans « les moyens propres de la peinture et propres à notre époque ».

Si j'essaie de découvrir une démarche à travers la succession de mes toiles, le refus de la description me paraît être un des axes possibles ; ce n'est pas une volonté de pureté ni de discrétion mais une nécessité profonde, un besoin d'intensité picturale, je voudrais dire poétique.
Dès le début, refus de l'anecdote (de 14 à 20 ans, des peintures d'arbres l'hiver, réduits à leur structure en noir sur fond clair). Choix d'une palette limitée aux terres et aux bleus.
En 1946, refus de la description d'objets, choix de l'abstraction. Abstraction graphique probablement liée aux formes des arbres des peintures précédentes (3).

En ce moment, la liberté que prend Soulages dans l'art abstrait, défini essentiellement par le refus de la figuration, c'est-à-dire des « relations terme à terme avec le monde », établit pour sa génération un véritable précédent et les circonstances l'associent presque aussitôt à ceux de ses aînés qui, d'autre manière cependant et pour d'autres raisons sans doute, s'étaient déjà distingués des premiers abstraits, à Hartung initiateur d'une actuation psycho-dynamique et à Schneider qui développait une expression lyrique complètement non figurative. Aussi, intervenant quelques années plus tard dans la rédaction d'un « Premier Bilan de l'Art actuel 1937-1953 », j'étais bien obligé de reconnaître Soulages, malgré sa jeunesse, parmi ceux qui ont posé les premières coordonnées de la nouvelle situation dont les autres jeunes commençaient seulement à prendre conscience. Soulages se trouvait devant eux en position exemplaire, comme l'était d'autre part, simultanément, Nicolas de Staël plus préoccupé, lui, de s'appuyer sur la négation de la contradiction entre le problème de la représentation et celui de l'abstraction. Mais les intentions de l'un et de l'autre ne pouvaient que s'accorder sur l'essentiel, à savoir que l'abstraction du fait pictural privé de la représentation n'implique pas d'interdit, ni d'a-priori, ni même que « la technique de la peinture abstraite doive être à l'opposé de l'autre ». Soulages était autant convaincu que l'art abstrait ne pouvait être le résultat d'une rupture avec le monde.

L'art est toujours une humanisation du monde et il ne faudrait pas croire que le monde en soit absent de par l'absence de son image — d'une de ses images — sur la toile.
Si la peinture figurative introduit des relations terme à terme avec le monde, la peinture qui ne l'est pas introduit des relations de totalité à totalité : pour le spectateur comme pour le peintre le monde est non plus regardé mais vécu. Il est passé dans l'expérience qu'ils en ont. Cette expérience s'éprouve elle-même à travers les significations qui, par elle, viennent se faire et se défaire sur la toile. Ainsi cette peinture qui se prive de la représentation est cernée par le monde et lui doit son sens (1).

Ayant décidé ainsi de la signification de la peinture actuelle et de son accomplissement en rapport avec l'expérience vécue de la « situation » de l'homme dans le monde, situation précisée aussi par l'époque, Soulages n'en a pas moins tenu à insister à diverses reprises sur le caractère irréductible de la peinture et sur la liberté du peintre.

La situation de l'artiste dans le monde (psychologie du peintre, société dans laquelle il vit, mythes, croyances, idées d'une époque), peut se découvrir dans une peinture... Mais la peinture, comme tout art, dépasse cette situation, ces coordonnées avec lesquelles on la confond : très souvent on ne cherche qu'à retrouver la psychologie du peintre, sa vie ou l'état de la société à son époque. Ce ne sont pas les clés d'une œuvre ; ce sont de fausses clés ; on passe ainsi à côté de l'essentiel, elles n'abordent qu'un côté d'une œuvre, elles n'entament pas l'énigme qu'elle est. La peinture est avant tout une expérience poétique. C'est une métaphore ; elle ne se laisse pas entamer par l'explication : sur elle viennent se faire et se défaire les sens qu'on lui prête. C'est pourquoi l'art provoque, inquiète, et exalte, comme la vie (2).

Cette liberté que Soulages revendiquait pour l'artiste n'était pas une solution de facilité, mais bien au contraire le droit qu'il s'accordait d'une extrême exigence, sensible dans les refus successifs qui ont jalonné son évolution et conditionné les caractères de son œuvre pour atteindre sa plénitude présente.
Fin 1946, refus de la description du mouvement. La ligne est abandonnée dans la mesure où à travers elle, le spectateur retrouve le mouvement de la main du peintre. Cette figuration du mouvement est équivalente à la figuration des objets dans la peinture traditionnelle. Mais à travers toute la peinture traditionnelle, seules les peintures en trompe-l'œil ne valent que par les objets représentés ; de même il est des peintures abstraites qui valent seulement par le mouvement qu'elles figurent. Ces mouvements tendent à raconter les états d'âme du peintre, à nous en faire part, c'est une confidence expressionniste (3).

viennent dans les jardins. Les moustaches cirées de Salvador Dali et la cape de Georges Mathieu sont surclassées par le pourpoint noir et la barbe rousse à la Charles Quint de l'Autrichien Hundertwasser, qui se fit construire un trône par ses élèves de l'école des Beaux-Arts de Hambourg avant de leur laisser pour message, en partant, une lancinante spirale cent fois déroulée le long des murs de leur atelier.

On ne saurait soupçonner d'académisme le sculpteur français Couturier, le sculpteur anglais Paolozzi, qui façonne dans le bronze des créatures évoquant les visages de Dubuffet ou de riches imageries dans la lignée de la statuaire aztèque ou des autels du baroque espagnol ; ni l'Américain Roszak, inventeur de monstres préhistoriques englués dans une lave épaisse. Et pourtant les augures sourient avec condescendance à leur sujet : « C'est dépassé !... » Seuls, certains pays du Rideau de fer montrent une fidélité, maladroite mais touchante, mais quelquefois aussi ridicule de pompiérisme, au figuratif.

— A quoi bon exposer ? répondent nos peintres aux invitations du commissaire général, Raymond Cogniat, et de son adjoint, Jacques Veysset.

Nul n'a pu décider Gromaire, Balthus, Dubuffet, Manessier, Singier, Bazaine. Il est vrai que l'exemple de la chatoyante salle de Raymond Legueult, en 1956, qui n'avait pas suscité l'estime qu'elle méritait, reste décourageant.

Alors, que faire ? Aller à la bataille, tenter la course aux lauriers avec des combattants pourvus d'armes inégales, défendre l'art figuratif coûte que coûte, fortifier un réduit et s'y enfermer ?

Fermer le pavillon français tant que la vague abstraite déferlera ? Mais le goût qui règne à Venise domine aussi à Sao Paulo et dans toutes les manifestations internationales...

Ou bien opter pour le dosage qui a été la règle cette année ? Une salle d'« informels », trois abstraits sans excès (Hartung, Singer, Deyrolle), trois semi-figuratifs (Aujame, Maryan, Reynold Arnould), deux graveurs infiniment lisibles (Krol et Courtin), le sculpteur Couturier, qui travailla aux côtés de Maillol avant de poursuivre une œuvre parallèle à celle de Germaine Richier, et son cadet Chavignier, plus frondeur, les encres de Chine d'Henri Michaux et un vitrail de Le Chevallier ? Hartung, Michaux et Courtin ont obtenu trois grands prix. Dans une compétition où la crispation métaphysique, le vertige du vide, l'évocation du rien, le dégoulinement caoutchouté inspirateur de nausée, le refus de la nature, l'identification du tableau à la chose risquent trop souvent de dissimuler les artistes sincères, le jury a-t-il voulu marquer ainsi un retour à une modération certaine ? Souhaitons-le.

Pierre MAZARS.

Le Figaro littéraire,
25 juin 1960.

IL EST CONSIDERE COMME UN DES PLUS GRANDS PEINTRES FRANÇAIS ACTUELS

« Parmi les peintres d'une génération qui vient de parvenir à sa maturité, Bazaine m'apparaît comme le plus riche de possibilités », écrivait Marcel Arland en 1953. Deux ans plus tard, en 1955, Germain Bazin, Pierre Courthion, Pierre Descargues, Waldemar George, Marcel Brion, Raymond Cogniat, Michel Florisoone, Etienne Legros, Denise René et Maurice Rheims — des conservateurs, des critiques et des amateurs « avertis » — désignaient Bazaine comme l'un des dix maîtres de la jeune peinture contemporaine dans l'enquête-référendum de « Connaissance des Arts ».

Le philosophe Henri Maldiney le place ainsi : « Il n'y a de grande peinture que du temps et Bazaine l'instaure dans la sienne en établissant l'homme au cœur de l'espace. »

Des œuvres de Bazaine figurent dans les plus grands musées du monde : Paris, New York, Copenhague, Stockholm. Une salle entière lui est consacrée au musée d'Eindhoven aux Pays-Bas. Sa première exposition date de 1932, rue de Seine. En 1941, une exposition qu'il organise chez Braun, « Jeunes Peintres de tradition française », provoque de profondes répercussions sur la peinture contemporaine. Depuis, pas plus d'une exposition particulière tous les deux ou trois ans, successivement à Paris, à New York, à Pittsburgh et à Amsterdam. De 1942 à 1948, il expose à la Galerie Carré. Ensuite deux grands « accrochages d'ensemble », pour ne pas dire rétrospectives : en 1949, à la galerie Maeght, chez qui il expose depuis régulièrement ; en 1959, au musée d'Eindhoven.

Prix Blumenthal de peinture en 1938, Bazaine est représenté dans d'importantes collections internationales : Béatrice Glass et Mery Kyam aux Etats-Unis, Didisheim et Nathan en Suisse, comte Palffy à Vienne, Cavellini à Brescia, Dotremont et Evercoert à Bruxelles, Philippe de Croisset à Paris.

Bazaine continue à vivre à Paris, où il est né en 1904. Après une licence de lettres, il a suivi l'école des Beaux-Arts, section sculpture, dans l'atelier de Landowski, en même temps que des cours de peinture à l'académie Julian. A cette époque, nombreuses copies de maîtres italiens. Il dessine inlassablement dans la campagne. Une amitié fidèle le lie à Gromaire. Le théâtre l'intéresse ; il a brossé les décors de « Perlimplin » de Garcia Lorca et de « Massacre des Amazones », un ballet de Jeanine Charrat.

Quelques voyages, en touriste attentif (l'artiste s'en souviendra plus tard) : les Etats-Unis en 1952

Par le refus de la figuration du mouvement, Soulages s'oppose, autant qu'à la peinture d'expression sentimentale, à cette autre forme d'expressionnisme tempéramental qui, sous le nom d'« action painting », s'est développée au cours des toutes dernières années et à laquelle il est aberrant de le rattacher ; s'il a pu dans une certaine mesure la provoquer ou l'influencer, c'est par une superficielle et fausse interprétation de son dynamisme et de sa rythmique. De même son renoncement, assez rapide, qui suivit, à la formation de signes pouvant échapper à la totalité picturale devrait éviter que l'on cherche dans son œuvre une référence et une justification à l'art calligraphique et à la redécouverte de l'Extrême-Orient. Le signe n'a été pour lui qu'un moyen momentané de priver de sa durée le mouvement d'une ligne en fixant celle-ci dans une nouvelle évidence immobile.

Ce caractère anecdotique et expressionniste commence à disparaître avec les grands signes noirs sur fond clair de 1947 qui, parce qu'ils se livrent d'un seul coup, d'une manière abrupte, réduisent la ligne au rôle secondaire d'élément d'une synthèse. La ligne commence alors à perdre son autonomie et son rôle exclusivement descriptif.

La conception du temps change car le mouvement d'une ligne qui se déroule implique une durée : c'est le temps du récit, du roman opposé à la poésie que je lui ai toujours préférée.

Dès ces peintures de 1947 il n'y a plus déroulement d'un mouvement, il y a simultanéité, émanation de rapports. Il n'y a plus durée, il y a immobilité intemporelle, ce qui n'exclut pas le dynamisme. Le dynamisme c'est le mouvement en puissance.

Ensuite, la ligne s'élargissant devient surface, matière, forme. Ces formes assez semblables les unes aux autres perdent par leur répétition, leur importance de forme individuelle ; ce qui compte alors ce sont les rapports que le spectateur établit entre elles : ainsi naissent le rythme et l'espace, dynamiques de l'imagination.

A ce refus du bavardage de la ligne répond le refus du bavardage de la couleur qui est choisie non pour sa qualité sensorielle, mais pour sa valeur poétique.

J'ai toujours pensé que, plus les moyens sont limités, plus l'expression est forte : cela explique peut-être le choix d'une palette restreinte.

L'imagination du spectateur recrée l'espace proposé, réinvente la couleur, libère le rythme. Le spectateur dialogue avec la toile, vit le tableau avec son expérience du monde (3).

Considérons pourtant que ces refus successifs dont Soulages fait état pour jalonner ses premières démarches, ne les déterminèrent pas, car c'est en sens inverse qu'ils furent, eux, provoqués par l'affirmation de son élan initial vers un nouvel ordre de relations avec le monde correspondant à une « autre situation » du peintre, et qu'ils se sont imposés en cours de travail dans une peinture « vraiment vécue » dont Soulages a pu dire : « Parce que la peinture est une aventure dans le monde, elle le signifie. Parce dire : « Par ce que la peinture est une aventure dans le monde, elle le signifiie. Parce qu'elle est une synthèse, elle le signifie dans sa totalité. Parce qu'elle est une expérience poétique, elle le signifie en le transfigurant. Cette métaphore ne se laisse entamer ni expliciter par aucune des coordonnées auxquelles on tend arbitrairement à la faire correspondre. » Il est bien inutile que nous cherchions à distinguer tous ses éléments et à reconnaître les modifications apportées à ses composantes étape par étape, car la peinture de Soulages est bien plutôt remarquable par ses constantes. A revoir l'œuvre de Soulages dans son ensemble, on décèlera le retour régulier des deux termes majeurs alternants d'une dialectique picturale : la fixité hiératique et la spontanéité rythmique, ces deux pôles de la même dynamique entre lesquels oscille l'expression poétique essentielle quels qu'en soient les moyens ou les matières. Cette incessante mobilité active assure la grande unité de l'œuvre de Soulages, mais la garde en même temps toujours ouverte, humainement et picturalement, à de nouveaux événements, ainsi qu'en viennent témoigner ses peintures les plus récentes.

R.V. GINDERTAEL.
Quadrum, n° 8, 1960.

Les textes de Pierre Soulages sont tirés de :

(1) Témoignage de Soulages recueilli par R.V. G. en 1952 (resté inédit).

(2) Entretien avec Pierre Soulages, dans « Le Monologue du Peintre », par Georges Charbonnier (Emission à la R.T.F. 1956-1957 et Edit. Julliard, Paris 1959).

(3) Notes de Pierre Soulages.
Tous les membres de phrase mis entre guillemets sont également des expressions reprises des notes de Soulages.

HANS HARTUNG

Que l'œuvre de Hans Hartung soit devenue l'un des phares de l'art contemporain, il est inutile de le souligner. C'est désormais un lien commun que de louer une œuvre aussi exemplaire et dont l'importance capitale n'échappe plus à personne. Qu'il exerce une influence est trop peu dire. Son importance tient en fait en ce qu'il a ouvert un nouveau chemin à la peinture. Ses disciples sont légion. Mieux que des imitateurs, il a suscité des peintres authentiques qui sont partis de son exemple pour aboutir ailleurs. Mathieu, pour ne prendre qu'un exemple, a poussé la science linéaire de Hartung dans des convulsions rageuses qui lui sont propres.

Malgré tout, l'œuvre de Hartung est fort mal connue. Une rétrospective au Musée National d'Art Moderne s'impose. Sauf pour le spectateur attentif qui a pu voir la première et inoubliable exposition de Hartung à Paris, Galerie Lydia Conti, en 1947, les expositions de peintures récentes et de pastels à la Galerie de France, en 1956 et 1959, la magnifique exposition de dessins de 1921 à 1938, Galerie Craven, en 1956 : il est possible alors de se faire une idée de la diversité et de l'étendue des recherches d'un tel artiste dont la plupart ne connaissent que des aspects fragmentaires.

L'œuvre première de Hartung (1), cette œuvre réalisée pendant vingt-cinq années de travail occulte, qui la connaissait avant l'exposition chez Craven ? Et encore, n'y avait-il là que les encres, craies noires, crayons, pastels. N'y figurait pas, par exemple, l'œuvre abstraite exemplaire, qui est déjà du meilleur Hartung linéaire, réalisée dans l'Ile de Minorque, en 1932-1934.

Les pionniers sont souvent découverts, grâce à leurs suiveurs. Les suiveurs font la mode et un pionnier leur est nécessaire. C'est ainsi que Fautrier est devenu le « père » de l'informel. C'est ainsi que Hartung est devenu le précurseur du tachisme.

L'œuvre première de Hartung, cette œuvre réalisée est celle des premiers abstraits. Mais il « découvrit » pour sa part l'art abstrait sans eux, alors qu'il était encore lycéen. Lorsqu'il rencontra Kandinsky, en 1925, Hartung n'avait que vingt et un ans. Les théories de l'auteur du « Spirituel dans l'art » lui confirmèrent ses recherches, mais sa voie était toute autre que celle de ses aînés, ces artistes du Bauhaus. Le jeune peintre amorçait une tendance qui ne sera publique, qui ne sera lancée, que trente ans plus tard. Sur ses feuilles de cahiers d'écolier, depuis l'âge de seize ans, il s'était d'abord exercé à interpréter les Rembrandt du Musée de Dresde, les Hals, les Gréco. Puis Kokoschka, Nolde et Franz Marc, lui avaient appris à déformer les figures pour en renforcer l'expression. Pour ces interprétations, il procédait par taches. Vite, il se sépara des expressionnistes en ce que, pour les plus figuratifs de ces dessins, le sujet comptait peu. Seule importait la structure dynamique. Si bien qu'il se passa bientôt de la figuration et, en 1921-1922, exécuta ses premières aquarelles abstraites. En 1922, ces aquarelles sont, ce que l'on a appelé depuis, tachistes. En 1924, l'année de son bachot, il réalise pendant les trois jours de congé de Noël une suite de dessins à la craie noire où le dynamisme est régi par la vitesse d'exécution. En 1925-1927, l'archétype de son graphisme est presque déjà défini. Son père l'oblige à suivre des cours à l'Académie de Leipzig, de Dresde et de Munich, de 1924 à 1928. Il réalise alors obligatoirement ses seules œuvres figuratives. Celles-ci, ainsi que la plupart des toiles de ses débuts (jusqu'en 1932) qui étaient restées chez sa sœur à Leipzig, ont été détruites par un bombardement. Ensuite se place, au contact de Paris, une période cubiste. Mais le jeune peintre répugne au statique et, lorsqu'il va se réfugier pendant deux ans à Minorque, avec sa jeune femme, Anna Eva Bergman, il est en pleine possession de ses moyens. Une toile de 1934, se présente comme une surface bleue unie sur laquelle une large tache et un graphisme en « gribouilli » viennent s'opposer dans un contrepoint dynamique. C'est déjà l'essentiel de l'art « classique » de Hartung.

Mais il reste pratiquement inconnu. Ce n'est d'ailleurs qu'en 1935, lorsqu'il abandonne définitivement l'Allemagne et se fixe à Paris qu'il commence à fréquenter des artistes. Auparavant, il n'en voyait aucun. Lorsque le mouvement abstrait prit son départ avec le groupe Abstraction-Création, Hartung, abstrait depuis déjà dix années, ne fut pas invité. Il participa seulement à la seconde manifestation des Réalités Nouvelles, Galerie Charpentier, en 1939 et exposa en 1936, Galerie Pierre, avec Kandinsky, Arp, Hélion, Paalen. L'une des rares traces que l'on trouve de l'existence de l'œuvre de Hartung avant la guerre, se limite à deux articles de Herta Wescher, dans une revue londonienne : « Axis ».

C'est que l'œuvre de Hartung, déjà parfaitement définie avant la guerre (c'est en 1937-1938 qu'il arrive au style qui devait le rendre célèbre dix ans plus tard, une fois la guerre achevée) est absolument « inattendue », insolite et pour tout dire choquante. L'art abs-

— lorsqu'il est désigné comme membre européen du jury à l'exposition internationale de Pittsburgh — l'Espagne, la Hollande. Mais c'est la lumière de la Bretagne qui garde sa prédilection.

En 1947 il reçoit la commande de trois vitraux pour l'église d'Assy et, en 1951, de l'immense céramique qui décore la façade de l'église d'Audincourt, dans le Doubs.

L'Unesco, en 1959, lui demande une grande mosaïque pour ses nouveaux bâtiments à Paris. Bazaine, en dehors de sa peinture, a exécuté des vitraux en dalles de verre pour le baptistère d'Audincourt et pour les églises de Noisy-le-Grand et de Villeparisis. Derrière le terrain vague des anciennes fortifications s'élève une rangée inégale de maisons tristes, lépreuses. Nous sommes à Malakoff. Il tombe une pluie fine, le sol est couvert d'une boue jaunâtre. Une porte de bois toute simple au milieu d'un mur fait de plaques de béton. « Tirez donc sur le fil de fer, dit un ouvrier qui travaille dans un chantier voisin, je ne sais pas s'il est là aujourd'hui. » Une sonnette tinte, nous attendons devant la porte. Lorsque soudain elle s'ouvre, dans l'instant tout est changé. C'est Bazaine qui nous a ouvert. On ne voit plus que son visage, ses cheveux de soie argentée, ses yeux bleu intense et son sourire éclatant. Derrière le mur apparaît un petit jardin charmant, rempli d'arbres fruitiers qui commencent à fleurir. On pénètre dans un autre monde. Dans l'atelier, des toiles qui toutes ressemblent à des fenêtres grandes ouvertes ; elles créent une ambiance enchantée et lumineuse. Bazaine roule une cigarette : « Aucune de ces toiles n'est terminée, elles sont en pleine évolution. C'est un peu comme si je me montrais dévêtu devant vous. »

— Quand estimez-vous qu'un tableau est vraiment terminé ?

— Je ne peux jamais dire qu'un tableau est vraiment terminé. Il m'arrive de travailler pendant des mois sur une même œuvre sans pouvoir dire : j'ai fini. Lorsqu'un beau matin j'arrive très tôt — j'aime les débuts de journée, j'aime voir l'aube se lever — j'entre dans mon atelier, je regarde le tableau et je me dis ceci : pour moi le tableau est fini, il pourrait probablement être meilleur mais, moi, je ne peux plus rien y faire. J'ai atteint ma propre limite. Le tableau est une sorte de no man's land à mi-chemin entre l'homme et l'univers. L'artiste doit tenter de le franchir et, s'il était capable de le faire, il n'aurait peut-être plus besoin de peindre.

— Quel est le processus d'élaboration et d'évolution d'un de vos tableaux puisque vous n'êtes pas un peintre abstrait ?

— Alors, l'art abstrait ! Non, je ne suis pas un peintre abstrait. Ce que je peins est l'aboutissement d'une émotion que j'ai éprouvée devant la nature. Je fais d'innombrables études, des dessins, des aquarelles, des gouaches. Regardez le mur, ces aquarelles ont été faites d'après nature. Elles

vont me servir de point de départ, de mobile à la toile que je vais tenter de mener. Le processus d'élaboration d'un tableau reste mystérieux, même pour moi. L'exécution d'une toile correspond à un rythme intérieur. Il ne faut rien précipiter. Bien souvent, on perd du temps en essayant d'en gagner.

— Il y a dans votre peinture une sorte de nostalgie d'un paradis perdu. Vous connaissez les expériences faites par Aldous Huxley sur la mescaline. Après avoir pris la drogue, Huxley a eu devant lui un monde en quelque sorte transfiguré — non pas par l'apport d'éléments étrangers, monstres, visions extraordinaires ou hallucinatoires, mais simplement par un éclairage infiniment plus intense. Les couleurs et les valeurs étaient décuplées. Son premier « choc » fut le pied d'une chaise en bambou. Ce pied de chaise prit une telle beauté qu'il suffisait à lui communiquer un état de joie intense et d'émerveillement. Un peu plus tard, il regarde les plis de son pantalon. A nouveau, il s'émerveille. Quel rythme dans ces plis ! Quelle beauté dans la matière de la flanelle ! Toutes les merveilles du monde étaient concentrées sur les jambes de son pantalon. Puis il ouvre un livre sur la peinture : la première image est la *Chaise* de van Gogh. Il éclata de rire : van Gogh aussi avait vu comme lui, il avait vu la beauté des pieds d'une chaise, la beauté fruste et vraie d'un morceau de bois. Puis il tombe sur la *Judith* de Botticelli : 90 % de la Judith étaient formés de plis, 10 % à peine de visage et de mains. Il retrouvait dans le vêtement de la Judith la beauté des plis de son pantalon. Cette expérience l'amena à comprendre ce que devaient être les transes des grands mystiques. Ceux-là avaient vu un monde transfiguré et tangible, c'est pour cela qu'on dit qu'ils sont éclairés ou qu'ils sont illuminés. Plus notre état de conscience est élevé, plus les couleurs et les valeurs sont intenses.
— Ce que vous dites est tellement juste que j'ai mis en exergue dans un de mes livres la phrase de Lawrence : « Nous avons perdu le soleil. » Mais un tableau ne doit pas être seulement éclairé, illuminé, il doit aussi être un monde en lui-même. C'est pour cela que le sujet d'un tableau est sans importance, il n'est qu'un support. Il s'agit avant tout de la sensation, de la nécessité de l'incarner. Il y a en chaque homme une nostalgie du sacré. Ce sacré nous hante. Comment le retrouver maintenant que l'homme vit seul, retiré en soi et que cette tunique brûlante de la nature n'est plus à ses pieds qu'un confortable tapis. C'est dans les profondeurs de l'intelligence primitive qui dort en nous qu'il faut plonger. Il faut faire taire cette intelligence ordinaire et associative qui gêne nos perceptions et bloque notre compréhension, cette nature que notre instinct de conservation et une société bien organisée ont définie et limitée avec tant de soin pour l'éloigner de nous, pour qu'elle cesse de peser sur nous, pour

trait était alors, avant tout, un art de contrainte. Il tendait, depuis le Bauhaus, à bifurquer vers le social (arts appliqués, architecture, spectacle). L'œuvre de Hartung, par contre, se présentait comme parfaitement « inutile », gratuite, et d'une absolue liberté d'exécution. Elle montrait cette singularité alors inouïe, de n'être ni représentative, ni géométrique. C'était pourtant une œuvre purement abstraite, mais d'une sorte d'abstraction toute nouvelle que l'on qualifiera plus tard d'abstraction lyrique. Sortiront de cette tendance (qui devait s'épanouir aussitôt après la guerre), l'action painting, l'informel, le tachisme, cet art qui devait devenir ces dernières années l'un des grands courants de la jeune peinture ; cet art abstrait dans le rythme, dans la ligne développée *dans un espace abstrait ;* cette poétique dynamique par la seule vertu de la tache et du signe. Sans doute un art aussi fort et aussi singulier serait-il venu plus tôt à la connaissance du public si la guerre de 1939-1945 n'avait pas été pour Hans Hartung six années mortes pour la peinture. Sujet allemand, il s'engage en 1939 dans la Légion Etrangère. Démobilisé en 1940, il passe en Espagne, est emprisonné pendant sept mois, puis réengage dans la Légion au Maroc. Il participe au débarquement en Méditerranée et est blessé grièvement devant Belfort. Amputé d'une jambe, il obtient la nationalité française en 1946. Tous ses dessins faits pendant la guerre sont perdus au moment de sa blessure.

Revenu à Paris, il est tout étonné de s'apercevoir qu'il existe désormais un intérêt pour l'art abstrait. Mais cet intérêt va surtout à l'abstraction géométrique. Kandinsky lui-même n'a trouvé qu'une toute petite galerie pour faire sa première exposition parisienne qui, d'ailleurs passe inaperçue. Ce sont les années héroïques de la nouvelle aventure de l'art abstrait, ces années où les futurs maîtres de cette nouvelle Ecole de Paris ne trouvent pour la défendre que quelques nouvelles galeries tenues par des femmes intrépides : Colette Allendy, Denise René, Lydia Conti.

Ma première rencontre avec la peinture de Hartung fut une petite reproduction photographique accrochée dans la chambre d'hôtel d'un camarade, au Quartier Latin. Ce devait être pendant l'hiver 1945-1946. Je venais d'arriver à Paris. C'était, en même temps, ma première rencontre avec l'art abstrait. Je fus fasciné par cette reproduction, et je cherchai à en savoir davantage. Au Salon des Surindépendants, puis par la première exposition particulière de Hartung en 1947 à la Galerie Lydia Conti, je commençai à mieux connaître une œuvre que j'eus ensuite le profit de voir s'épanouir dans l'atelier d'Arcueil, puis dans celui de la rue de Cels.

Certains détracteurs ont dit de Hartung qu'il peignait avec un « balai ivre », sans savoir que cette épithète avait déjà servi un siècle plus tôt pour désigner les élans de Delacroix. On a évidemment comparé la linuosité de Hartung à la calligraphie sino-japonaise. Mais l'art de Hartung diffère radicalement de la calligraphie extrême-orientale en ce que son trait est plus appuyé, gravé même parfois dans la pâte. S'il est léger, aérien, en d'autres cas, il n'en reste pas moins assez dur et ne tombe jamais dans le décoratif des idéogrammes. C'est un trait qui, parfois, « fait mal » comme une blessure.

L'opposition des formes-signes à des fonds unis n'a cessé d'être une caractéristique de l'œuvre de Hartung depuis qu'il a renoncé au tachisme de ses débuts. Dans le cycle des toiles de sa plus récente période peinte (1955 à 1959), il a poussé au maximum le rythme dynamique des lignes (devenues plutôt des sortes de « touffes » ou de « gerbes ») sur une surface volontairement amorphe. Hartung n'a peint que très peu de toiles en 1959 et aucune jusqu'ici en 1960, mais il a par contre beaucoup dessiné. Ses pastels récents forment un véritable inventaire anthologique de ses formes de prédilection.

Tachiste, linéaire, peintre d'action, lyrique, dynamique, Hartung qui a beaucoup exploré dans ce monde des signes où l'inconscient et le réfléchi se conjuguent, Hartung le premier peintre qui se soit livré à l'écriture automatique et qui pourtant ne fut jamais surréaliste (mais n'est-ce pas avec lui et quelques autres de sa génération que le surréalisme trouvait ses vrais peintres ?), Hartung n'a jamais été séduit par la matière et l'empâtement. Il a toujours eu un goût de la propreté. Pas d'éclaboussures ni de coulées de peinture comme chez la plupart de ses émules. Ses couleurs de prédilection sont les verts clairs, les bruns, les jaune citron, le bleu, le noir.

Il faut peut-être souligner, bien que cela soit contenu en filigrane dans tout cet article, que Hans Hartung est un des plus grands dessinateurs contemporains. Ses pastels constituent à eux seuls une œuvre exemplaire.

Son œuvre gravé comprend des pointes-sèches et des eaux-fortes, au nombre de quarante environ. En 1938, il a gravé quelques plaques de fer au gros burin, suivant la méthode de Gonzalez. En 1948, devant illustrer « Soleil cou coupé » de Césaire, il a réalisé douze pointes-sèches dont les plaques ont été perdues. Une seule a été publiée. Enfin, en 1953, il a travaillé pendant six mois chez Lacourière, réalisant vingt-sept gravures. Les lithographies, au nombre de quatre-vingts, ont été exécutées en 1946-1947, puis en 1952-1953, enfin en 1957 et 1958.

Hartung, du temps où il travaillait dans l'atelier de Gonzalez, a réalisé une sculpture qui est une sorte de curieuse projection spatiale, à trois dimensions, de ses peintures. Une autre sculpture est restée inachevée.

Reprenant, si l'on peut dire, la tradition du Mas d'Azil, il a également fait des peintures sur une cinquantaine de galets trouvés sur la plage. Quelques peintures miniatures également, sur d'étroites plaques de bois.
Ses toiles, depuis 1921, sont au nombre de sept cents.

Michel RAGON.
Cimaise, n° 50, octobre 1960.

---

qu'elle cesse même d'être perceptible.
— Votre conception de l'art est en opposition complète avec celle, par exemple, de Picasso. Dans le film que Clouzot a tourné sur lui, on le voit sans cesse intervenir dans le tableau, refuser les dons merveilleux qui se manifestent au début de l'œuvre ; sans cesse il casse les formes, rajoute des ornements, défait les rythmes. On a l'impression que ce qui lui importe surtout c'est de faire entrer Picasso dans la toile.
— Je ne suis pas allé voir ce film parce que je savais que ce serait ainsi que les choses se passeraient. Pour moi, au contraire, j'essaie de laisser fleurir mes toiles, de leur permettre de s'épanouir, de ne pas laisser mon ego intervenir pour changer le cours d'un mouvement qui part beaucoup plus profondément en moi.
En effet, quand on regarde toutes ses toiles en cours de gestation, qui sont toutes à des points différents, on a l'impression d'un jardin qui s'épanouit. Le vrai maître de Bazaine est certainement Bonnard. Plus loin et peut-être aussi plus haut, il y a Cézanne. Ce qui passionne le plus Bazaine, ce qu'il appelle « le geste de la nature dessinant d'un même élan les remous de l'arbre, de l'eau ou des nuages, tel est, sous sa forme la plus directe, la plus profonde aussi, le sens de ces identités, de ces correspondances qui ne se fondent pas sur des ressemblances extérieures mais sur un rythme d'une poussée intérieure identique. Les mêmes lignes de force les ont dirigées et formées », dit-il.
Bazaine conserve toutes les études préparatoires qu'il fait en vue de ses tableaux. Sur un petit carnet juste grand comme la main, il peut noter des impressions fugitives sans être harcelé par les curieux. Toute une autre série d'études dessinées, le mouvement des ciels, le mouvement des eaux, le rythme de la neige, des arbres, tout cela regardé avec une ferveur, une intensité, une attention extraordinaires. Ces dessins, par leur esprit, non pas par leur exécution, rappellent ceux de Vinci car ils sont destinés beaucoup plus à comprendre qu'à représenter.

Albert GILOU.
Connaissance des Arts,
mars 1960.

POLITIQUE ET ART

Voici la rentrée et elle s'annonce très difficile quant à l'art. André Malraux rencontre actuellement assez de difficultés dans le domaine des affaires culturelles pour que nous ne soyons pas convaincus que la sainte Politique soit et affirme une limitation des problèmes de l'esprit et de la culture. Si nous retrouvons au sein de la pensée, des querelles ou des problèmes faussés, c'est bien parce que la politique veut régenter *ce qui ne la regarde pas*, à savoir ce plus petit commun dénominateur devant le grand commun diviseur ou bien encore nous pouvons écrire que ceux qui sacrifient leur modeste bonheur restent bien rares, tandis que ceux qui veulent confort, succès, réussites, sont nombreux et de plus en plus grands, surtout en notre temps où le seul fait d'avoir joli minois l'emporte sur le talent spécialement au théâtre ou au cinéma. Ainsi une critique partisane a lieu et tout critique, même médiocre, s'il appartient à l'obédience gauche ou droite, se verra magnifié.

MAIS QU'EST LE CRITIQUE ?

Le vrai critique, celui qui apporte sa personne et sa richesse spirituelle et intellectuelle au moulin de l'art, se moque éperdument de toute cette politique. Il a un bien autre but. C'est celui de savoir relier dans la durée et dans l'espace toutes les révolutions de l'art et saisir toutes ses métamorphoses dans une génétique qui appartient au divin. Si le critique l'oublie, eh bien nous verrons les peintres s'enrichir continûment et les développements dans leurs œuvres.
Ce n'est pas tant aller dans une mesure de pacification de l'homme, mais bien plutôt répondre à ce désir éternel de savoir remettre à la création artistique son *ordonnation*. Dès lors tout critique se doit de combattre tout apport politique (comme cela fut dans certains pays) et surtout toute interprétation démagogique ou de propagande.
C'est pourquoi rien ne nous serait plus cher que d'envisager une conception de l'art en dehors de toute virtualité politique, cette force contraignante qui paralyse toutes les forces culturelles d'un pays qui crève de ne pas pouvoir éclater. C'est ainsi que la saison 1960-1961 commence, paralysée est-elle dans des contextes de médiation des grands ou bien dans des défaites olympiques.
Mais que nous importe, l'Art et l'art actuel, peut seul sauver le monde et chaque artiste doit le comprendre avant toute chose. Ainsi tous mes amis, ont une seule clé, un seul mot d'ordre : *travailler*, et nous sommes convaincus qu'au cours de cette année se révéleront de très grandes œuvres.

Claude RIVIERE.
Combat,
20 septembre 1960.

l'art géométrique ou les vicissitudes de la vertu

serge lemoine

Longtemps la peinture abstraite de tendance géométrique a été tenue en France dans l'indifférence, le mépris, voire l'hostilité. Les choses n'ont guère changé aujourd'hui : pourtant ce pays fut celui de Mme de La Fayette, Poussin ou Seurat, et se veut toujours le pays de la raison. Mettons à part — phénomène très particulier — le succès de Vasarely : le public et l'amateur français préfèrent toujours se reconnaître dans un art qui possède « la rigueur de la plastique et l'effusion de la poésie » [1], qui unit la sensibilité et la tradition, le bon goût et le métier, tel en un mot que l'Ecole de Paris en a donné l'exemple.

L'acmé de celle-ci où le paysagisme abstrait le disputait à l'abstraction informelle, se situe aux alentours de 1960. Or cette année-là, commentant le Salon de Mai avec Michel Conil-Lacoste, Dora Vallier déclarait : « La présence d'Herbin dans ce salon peut être intéressante en tant que contrepoids de la tendance présente de l'art abstrait. Herbin, c'est en somme l'abstraction optique... La forme parle ici directement. Tout est équilibré, tout est calculé visuellement, si j'ose dire, alors que dans n'importe quelle recherche actuelle — sans aller jusqu'aux cas extrêmes — on essaie d'évoquer quelque chose au-delà des formes mêmes. La forme est en train de prendre une voie très dangereuse... elle s'évanouit ». Et Willem Sandberg de répondre : « Je ne le crois pas du tout. L'art abstrait froid, au contraire, reste sur place, il ne se développe plus pour le moment » [2]. Or justement commençait pour lui l'une des décennies les plus fécondes : cette même année 1960, Margit Staber et Max Bill organisaient à Zürich l'exposition *Konkrete Kunst* qui montrait, à côté de l'œuvre des pionniers, la prodigieuse

vitalité de ce mouvement à l'étranger. Le Groupe de Recherche d'Art Visuel (G.R.A.V.) [3] était fondé à Paris. L'art cinétique s'installait en Allemagne, en Italie, en Yougoslavie, en Suisse. Vasarely allait bientôt être sacré le « père » de ce mouvement.

La première manifestation importante qui marque ce renouveau eut lieu à l'étranger en 1961 : au Stedelijk Museum d'Amsterdam, Pontus Hulten, aidé par Jean Tinguely et Daniel Spoerri, organise une exposition, *Bewogen Beweging* [4], axée sur le mouvement dans l'art contemporain. En 1965, William Seitz présente au Musée d'art moderne de New York une exposition qui circule ensuite à travers les U.S.A. sous le titre *The Responsive Eye*, où se retrouvent pêle-mêle Ellsworth Kelly et Julio le Parc, Josef Albers et Piero Dorazio. Puis Jan Leering dresse un premier bilan de l'art utilisant la lumière artificielle en 1966 avec l'exposition *Kunst Licht Kunst*, au Stedelijk van Abbe Museum d'Eindhoven : le Gruppo N y côtoie Dan Flavin. L'année suivante, Frank Popper organise à Paris l'exposition *Lumière et mouvement* au Musée municipal d'Art moderne : première manifestation d'envergure de l'art lumino-cinétique français, bientôt baptisé à l'américaine « op'art », et vite devenu une mode.

En France, après la rétrospective Soto, judicieusement organisée par Pierre Gaudibert à l'Arc [5] en 1969 et dans l'ensemble bien accueillie, en particulier grâce au *Pénétrable* installé sur le parvis, le public parisien était plus disposé à considérer d'autres expériences. L'exposition du *Bauhaus, 50 années de développement* pouvait être en 1969 une révélation, la rétrospective Mondrian à l'Orangerie, une réhabilitation attendue après tant d'années d'oppositions de toutes sortes. En 1969 également, c'est à Jean Gorin d'être le premier artiste français de tendance géométrique présenté au C.N.A.C. [6], puis en 1970, Max Bill, dont ni les critiques ni le public ne saisissent entièrement l'importance. Néanmoins le temps était passé où l'on pouvait considérer l'art de Vasarely comme un phénomène unique [7]. Depuis 1971, l'art lumino-cinétique semble marquer une pause et reprendre son souffle. Peu de nouveau depuis les propositions du G.R.A.V., les *Pénétrables* de Soto, les néons programmés de Morellet, les sculptures d'Agam. Au grand soulagement de la critique et bientôt du public qui s'apprêtent à lui faire un triomphe, la figuration revient, et avec d'autres courants plus ou moins marqués par les exemples venus des Etats-Unis, semble prendre le pas aussi bien sur le lumino-cinétisme, que sur le néo-réalisme regardés comme d'avant-garde pendant dix ans. Le phénomène est général : de l'Allemagne aux Etats-Unis, l'hyperréalisme s'installe. Le Stedelijk Museum d'Eindhoven lui consacre une exposition sous le titre *Réalisme relativant*. Et l'on peut être assuré du succès d'Antonio Lopez-Garcia [8].

L'art cinétique paraît donc avoir connu un développement très court : conséquence de ce qu'il faut bien appeler l'accélération de l'histoire ? Il n'a guère eu le temps de se faire admettre comme « art français », pas plus que l'abstraction géométrique dans les années 1950. Si l'on excepte le succès public, mais sans profondeur de l'exposition *Lumière et mouvement*, considérée par beaucoup comme « extrêmement amusante » [9], ce mouvement, pillé par la publicité et diffusé par la mode, ne rencontre

aucune faveur auprès des collectionneurs et des musées français, alors qu'il est largement reconnu par l'étranger [10].

Le phénomène n'est pas nouveau. La France avait très mal connu l'art abstrait international avant 1939. Certes Michel Seuphor avait organisé dès 1930, l'exposition *Cercle et Carré:* aujourd'hui célèbre, elle était passée totalement inaperçue. Certes les cahiers d'*Abstraction-Création* édités à Paris regroupaient un très grand nombre d'artistes abstraits de tous pays. Piet Mondrian avait vécu à Paris de 1919 à 1938, connu d'un cercle très étroit. Certes Vassily Kandinsky s'était installé à Paris en 1933. Robert et Sonia Delaunay avaient participé à la décoration de l'exposition internationale de 1937. Mais l'art abstrait n'était absolument pas diffusé et l'on se refusait déjà à y voir un art national face à un Pierre Poisson ou à un Roger Chapelain-Midy. La guerre vint renforcer la coupure déjà si vive entre la France et les grands foyers de l'art abstrait, l'Allemagne, l'Italie et l'U.R.S.S. Le refus de ce qui était « allemand » ou « bolchevique » allait jusqu'à l'oubli de tout ce qui s'était passé dans le monde artistique d'avant-garde.

Au lendemain de la Libération, le cubisme fait de nouveau figure de peinture d'avant-garde pour de nombreux jeunes artistes. Tout se passe comme si Mondrian et le Stijl, Malevitch et le constructivisme, Moholy-Nagy et le Bauhaus n'avaient pas existé. La critique accepta cet oubli, n'ayant jamais à leur égard sérénité ni impartialité : que l'on songe à André Lhote lui-même. Le dépit de constater leur existence puis leur succès n'a pas entièrement disparu : on ne voit encore parfois dans les toiles de Mondrian que division cadastrale, manifestation d'une antique civilisation agraire [11].

Il faut rappeler ici l'apport trop ignoré de ce premier quart du siècle. Les artistes, conscients qu'un nouvel âge de la civilisation commençait avec l'apparition du machinisme ou bouleversés par la Première Guerre mondiale, éprouvaient plus que jamais le besoin de remettre l'art en question jusque dans ses fonctions fondamentales. La première peinture géométrique s'est formée autour de Piet Mondrian (1878-1944) et de Kasimir Malevitch (1872-1935). Par-delà l'aspect géométrique de leurs compositions, deux recherches différentes s'affirment : il est curieux qu'elles rejoignent les catégories classique et baroque de la peinture telles que les a définies Wölfflin.

L'effort de Mondrian pour exprimer l'ordre universel caché sous les apparences sensibles, tout en sauvegardant l'expression de la subjectivité de l'artiste, le conduit à définir une « nouvelle plastique » dans laquelle la composition, fondée sur le rythme des rapports entre les couleurs et les mesures, devient l'image même. « La nouvelle plastique ne saurait (...) avoir la forme d'une représentation naturelle ou concrète, laquelle, il est vrai, indique toujours dans une certaine mesure l'universel ou, tout au moins, le cache en elle. Cette plastique nouvelle ne saurait se parer des choses qui caractérisent la particularisation, c'est-à-dire la forme et la couleur naturelles. Elle doit au contraire trouver son expression dans l'abstraction de toute forme et couleur, c'est-à-dire dans la ligne droite et dans la couleur primaire nettement définie » [12]. Le rapport esthétique qui harmonise le plus justement à la fois le spirituel et le matériel, Mondrian le traduit par l'angle droit. La ligne, la couleur pure, l'angle droit, deviennent chez lui la profession de foi d'un art où tradition nationale comme individualisme sont rejetés au profit d'un art universel et collectif. Le néo-plasticisme (*Nieuwe Beelding*) se confond ainsi avec une réflexion morale, la vision « pure » qu'il propose étant une préparation à un meilleur accomplissement de la conscience humaine.

La subjectivité préservée s'exprimera dans la mesure des rapports établis. Ainsi la prédominance de l'élément vertical sur l'élément horizontal, l'inégalité des plans qu'ils engendrent, expriment une vision tragique du monde, le tragique entendu « comme la souffrance par la domination d'une chose sur l'autre » [13]. Cette survivance si voilée d'une intention littéraire explique l'abandon par Mondrian de sa tentative d'uniformiser le réseau des lignes et de renoncer à l'asymétrie qu'il proposait en 1919 dans ses *Compositions dans le damier, aux couleurs claires* et *aux couleurs sombres*, où la toile est parcourue par un réseau régulier de plans sensiblement carrés. A la fin de sa vie, Mondrian, réfugié à New York et séduit par l'animation extraordinaire de cette ville, devait renoncer au principe de la réduction statique de l'univers dans un espace fermé et tenter d'exprimer le dynamisme du monde par la vibration des couleurs juxtaposées.

A l'inverse du néo-plasticisme, le Suprématisme de Malevitch est fondé sur l'expression du dynamisme par l'oblique et engendré par la réaction physique des couleurs dans des formes géométriques simples. L'entraînement d'une forme colorée vers une autre forme colorée crée une chaîne de tensions qu'Albers appellera la « respira-

tion des couleurs » et qui semble déborder l'espace du tableau. C'est en 1918 que Malevitch achève sa mise au point du suprématisme qu'il définit comme « le sémaphore de la couleur » sur la voie de l'espace : dans *Quadrilatère jaune sur blanc* (1917-1918), la forme jaune est projetée vers le blanc, où elle s'évanouit. Dans le *Carré blanc sur fond blanc* (1918), la forme carrée est détruite par la lumière et plonge dans le monde de la « blancheur infinie », « monde sans objets », que Malevitch évoque dans des termes qui font songer à « l'Azur » qui hante Mallarmé : « J'ai brisé les liens bleus et les limites de la couleur. Plongez-vous dans la blancheur, camarades-pilotes, à mes côtés et nagez dans cet infini. J'ai érigé le sémaphore du suprématisme. J'ai foulé aux pieds les frontières du ciel coloré, je les ai arrachées, j'en ai fait un sac dans lequel j'ai jeté les couleurs. Nagez ! la mer libre et blanche, l'infini s'étend devant vous » [14].

Il appartenait à l'école abstraite polonaise, groupée autour des revues *Blok* et *Praesens*, de radicaliser la réflexion de Malevitch et de Mondrian, et de rejeter toute survivance d'une quelconque intention littéraire dans l'art. La peinture de Malevitch et de Mondrian se vit déclarée « baroque » par Wladislaw Strzeminski, parce qu'elle divise la surface du tableau avec la ligne et établit des rapports rythmiques entre les différents éléments. Contre le dualisme des formes opposées de l'artiste hollandais et le dynamisme optique du peintre russe, Strzeminski pose le principe de l' « unisme », qui est la recherche de l'unité organique du tableau, tant dans la surface que la couleur. Facture et texture ne sont plus dissociées ; il en résulte une absence de formes qui nie les limites du support et tend à se confondre avec le monde extérieur. Cette auto-destruction de l'œuvre d'art achevée par des moyens strictement optiques anticipait « une organisation » formelle du déroulement quotidien des phénomènes de la vie » [15] qui deviendrait l'art même. N'oublions pas que, vers 1920, Tatlin, Rodchenko et nombre d'autres artistes russes cessaient toute activité artistique privée pour se consacrer à l'organisation de la vie collective.

Non moins radical que Strzeminski, l'apport de Berlewi épure les notions traditionnelles de facture picturale. Dès 1922, il utilise des procédés mécaniques pour tracer des compositions planes qu'il appelle «Mécano-facture». Cet abandon du geste artisanal lui permet d'acquérir une clarté et une rigueur constructive plus grandes. Face à Malevitch, pour qui le suprématisme était encore la « suprématie de la pure sensibilité dans l'art », face à la minutie miniaturiste des toiles de Strzeminski, il annonce les positions les plus avancées de l'art constructif contemporain lorsqu'il déclare : « L'Art d'aujourd'hui doit rompre avec les conceptions erronées de l'art parfumé, pervers, hypersensible, romantique, individualiste. Il doit créer un nouveau langage plastique universel qui sera accessible à tous et à l'unisson du rythme de la vie » [16].

Les expériences plastiques menées dans les trois dimensions devaient mettre l'accent sur l'importance du cinétisme dans la création de formes. Il revient, semble-t-il, à Gabo d'avoir le premier utilisé ce vocable. Il écrit dans le *Manifeste réaliste* qu'il signa avec Antoine Pevsner en 1920 : « Nous proclamons dans les arts plastiques un élément neuf : les *rythmes cinétiques*, formes essentielles de notre perception du temps réel » [17]. La même année, il branche une tige métallique très fine à un petit moteur de telle sorte que les ondes de vibration subies par cette « standing wave » créent un volume virtuel. Par la suite, Gabo devait cependant refuser d'associer la puissance d'un moteur à ses constructions spatiales et, s'il donne parfois à celles-ci un mouvement giratoire naturel en les suspendant à un axe vertical, ce mouvement réel fait en quelque sorte pléonasme, ses œuvres étant le développement temporel d'une forme et nécessitant du spectateur un déplacement, afin qu'il en suive la croissance et sa trajectoire. Œuvres baroques de la même manière que l'était l'*Apollon et Daphné* du Bernin, immuables en ce sens que leur forme n'est pas engendrée par le mouvement réel.

Plus audacieuse dans l'utilisation du cinétisme est la *Rotative-Plaque-Verre* (*Optique de précision*, 1920), de Marcel Duchamp qui développe les propositions optiques que suggérait la *Roue de bicyclette* en 1913 : le mouvement giratoire produit par un moteur qui anime une série d'ailettes striées d'envergure croissante et disposées sur un axe à distances régulières, détermine la formation de cercles concentriques. La *Rotative - Demi-sphère* (1925), peinte d'une série de cercles concentriques, développe des spirales variables à mesure que leur cercle se déplace au cours de leur révolution. Duchamp devait présenter l'*Optique de précision* (1925) appellation donnée à ces œuvres, dans un stand qu'il loua à la foire annuelle du Concours Lépine, manifestant ainsi la volonté de ne voir dans son œuvre que travail de technicien.

Mettre la machine au service de l'art, tel devait être également l'apport de Lazlo Moholy-Nagy, avec en plus

cette idée chère au Bauhaus que la machine avec ses expériences et ses matériaux peut être belle en soi. Le *Licht- Raum- Modulator*, auquel il travailla dès 1921 et jusqu'en 1930 au Bauhaus, utilise l'espace, le temps, le mouvement et la lumière pour créer un ballet de formes lumineuses, préoccupations qui étaient également celles de Ludwig Hirschfeld-Mack et de Kurt Schwerdtfeger. Avec leurs *Reflektorische Lichtspiele*, ils avaient mis au point un système qui conjuguait les mêmes paramètres avec la couleur en plus, selon une partition (*Farb-Licht Sonate*) dans laquelle l'improvisation pouvait trouver place et qui était parfois accompagnée d'une phrase musicale au piano. Les spectateurs étaient placés face à un écran où se reflétaient des compositions abstraites cinétiques, obtenues par le déplacement de formes colorées placées derrière cet écran et éclairées par des projecteurs. Cette idée de film abstrait se distingue de celles de Léopold Survage, de Viking Eggeling, de Hans Richter et de Fernand Léger dans la mesure où les images reflétées n'étaient pas fixées une fois pour toutes et pouvaient être improvisées. Ces compositions, dont on a gardé le souvenir par quelques photographies, n'ont pas manqué d'influencer Paul Klee et Herbert Bayer [18] : réduites à de simples jeux stroboscopés, elles suggéraient une dématérialisation ou, inversement, une genèse de la forme.

Enfin, le cours préliminaire d'Albers au Bauhaus de 1923 à 1933 avait pour thème l'« exploitation gratuite de la matière ». A la faveur de ce cours où étaient expérimentées les possibilités de pliage, de torsion, de découpage ou de pénétration des corps, Albers fit découvrir toute une géométrie nouvelle qui renouvelait le langage plastique de la construction. De l'observation minutieuse d'un ressort, l'expression de la perspective, du clair et de l'obscur est renouvelée et son maniement devient le sujet de jeux optiques qui, transcrits plastiquement, montrent des ambiguïtés formelles. Ce cours, qui avait pour but d'initier aux recherches modernes sur la construction et le rendement, devait également réaffirmer le principe d'économie des moyens pour la recherche du beau, principe « classique » s'il en fut, qui s'exprime après tout de la même façon pour un La Rochefoucauld dans ses *Maximes* que pour un Gropius dans ses constructions architecturales et répond à la fois à un souci moral et plastique.

On comprend peut-être mieux la raison pour laquelle l'art abstrait géométrique a pu être refusé, voire nié. C'est que tout y procède d'une réflexion sur les matériaux de la création et d'un désir d'enrichir l'intelligence visuelle. Il ne s'agissait plus de créer des chefs-d'œuvre, de renouveler des expériences qui n'auraient touché qu'à la surface de l'art. Rappelons la phrase de Marcel Duchamp : « Je ne crois pas à l'art. Je crois aux artistes. » Peut-on dire que l'on apprécie exactement les peintures d'un Rosso si l'on ne connaît pas la clé de leur iconographie ? Peut-on affirmer que le comique d'un Buster Keaton restera plus exactement senti que le comique des romans balzaciens ? Le message des pionniers de l'art géométrique, c'est la surface, l'espace du tableau revisités, la forme, la facture révisées, l'espace-temps, le volume et la perspective redonnés, le sens de la création changé. Si bien qu'il semble que la distinction des genres mêmes, peinture, sculpture, graphisme..., soit bouleversée, quand il ne s'agit que d'en préciser le langage.

Tout cela, voici peu de temps encore en France, semblait oublié. Après la Libération, les quelques « survivants » de cette époque, un Magnelli, un Herbin, jusque-là maîtres du second rang, acquièrent un prestige qu'ils n'avaient jamais eu et qui n'était peut-être pas tout à fait justifié. Par leur présence, par le rôle de témoin et parfois d'acteur qu'ils ont joué dans les événements passés, par les conseils qu'ils prodiguaient à qui venait les voir — et ils furent nombreux —, par leur œuvre personnelle enfin, toute différente de celles des « premiers maîtres de l'art abstrait », ils ont certes contribué à confronter les recherches des jeunes artistes, mais les ont également orientées dans une autre direction.

La situation était toute différente en Suisse, où il n'y eut pas ces coups d'arrêts : la constitution de blocs antagonistes puis la guerre. La Suisse n'avait rien oublié, et les artistes eux-mêmes, principalement le groupe zürichois, y avaient contribué. Max Bill était passé au Bauhaus en 1928, où il avait été notamment l'élève d'Albers, de Schlemmer et de Klee ; il avait rendu visite à Piet Mondrian, la première fois en 1932 avec Arp. Dès 1936, il reprend le terme d'art concret [19] de Theo Van Doesburg et, à partir de 1949, il développe une peinture fondée sur une conception mathématique [20], dans laquelle l'angle droit occupe une position privilégiée et les couleurs sont déterminées suivant une logique qui leur est propre. Richard Lohse avait, de son côté, mis au point, à partir des expériences du Stijl — et d'une manière peut-être plus dure encore que celle de Max Bill —, un art systématique et programmé mathématiquement avant l'élaboration de l'œuvre, dans un système horizontal-vertical, à l'exclusion

de toute autre possibilité, dans lequel chaque forme, chaque couleur, peuvent être justifiées. Avec Camille Graeser et Verena Loewensberg, Max Bill et Richard Lohse sont les artistes majeurs de ce groupe de l'Art concret zürichois qui ont joué le rôle de passeurs, combien plus féconds que celui de Magnelli ou d'Herbin, entre la première génération de l'art abstrait et celle qui s'est révélée dans les années cinquante [21]. D'où la position privilégiée des artistes suisses ou étrangers comme Agam, qui ont fréquenté ces artistes et ces écoles, et dont témoignent les œuvres de Marcel Wyss, de Robert Wälti, de Rolf Willimann, de Diter Rot, de Karl Gerstner, tous fidèles à l'idéal d'un art concret.

Entre 1945 et 1950, la jeune génération des artistes qui veulent travailler dans un esprit de géométrie va suivre deux évolutions parallèles, selon les maîtres qu'elle se choisit. L'une de ces voies — la plus française — part de Herbin et de Magnelli : elle est empruntée par Jean Dewasne et Edgar Pillet, qui fondent en 1950 l'Atelier d'Art abstrait à la brève renommée, par Richard Mortensen, Robert Jacobsen, Olle Baertling et Jean Deyrolle, jusqu'à une certaine date par Victor Vasarely et tant d'autres. Elle aboutit à une peinture facile, souvent plaisante, dont justement le charme nuit à la fécondité. L'autre voie a pour point de départ l'œuvre de Mondrian de 1917 à 1919 et de la période new-yorkaise, celles de Theo Van Doesburg et de George Vantongerloo, parfois celle de Kasimir Malevitch et surtout celles de Max Bill et de Richard Lohse qui, les premiers, systématisent l'œuvre des pionniers de l'art abstrait. Après 1955, s'ajoute l'influence des œuvres de Vasarely. Sa fécondité est grande, car elle aboutit à Jesus Raphaël Soto, à Yaacov Agam, à François Morellet et à l'œuvre de tous les artistes sud-américains [22] qui utiliseront la lumière et le mouvement, à partir de 1960.

Au Salon des *Réalités Nouvelles*, nostalgie d'Abstraction-Création, créé en 1946 par Fredo Sidès, avec Auguste Herbin, Félix Del Marle, Jean Arp, Sonia Delaunay, Antoine Pevsner et Jean Gorin, vont se retrouver ces deux groupes, ainsi qu'un très grand nombre d'artistes de tous les pays ne vivant pas en France. La galerie Denise René, nouvellement fondée, devient leur lieu de rassemblement, la revue *Art d'aujourd'hui*, créée en 1949 par André Bloc, leur organe. Quelques livres vont paraître pour rappeler le passé et l'œuvre des principaux maîtres, comme l'ouvrage précieux de Michel Seuphor [23] qui suivit l'exposition de Maeght en 1949. Enfin, Léon Degand, Julien Alvard et Roger Van Gindertaël publient en 1952 *Témoignages sur l'art abstrait* où Naum Gabo voisine avec... Nicolas de Staël. L'art abstrait de tendance géométrique semblait enfin connu, comme il ne l'avait jamais été à Paris.

Il ne s'agissait que d'un feu de paille. L'abstraction géométrique ne pouvait pas, ne devait pas plaire. Bernard Dorival résumait l'opinion générale lorsqu'il écrivait : « Ils sacrifient très délibérément sensualité, cela va sans dire, mais aussi sensibilité, imagination, lyrisme. C'est sous le jour d'une froide raison, d'une méthode implacable et d'une volonté puritaine que se situe cette peinture. Elle en retire une fierté altière qui n'est pas sans beauté, mais sa tenue frôle l'engoncement et ses qualités font penser à celle de la légendaire épée de Charlemagne : comme ce glaive, cet art est dur, plat et mortel. C'est que peut-être, à trop poursuivre la pureté, il a fini par ne plus la distinguer très bien de l'aseptie, voire du nettoyage par le vide, dans le même temps qu'il cédait à la tentation de la désincarnation, de l'angélisme, et en oubliait du même coup — omission étonnante au pays de Pascal — que qui veut faire l'ange... » [24].

La réaction n'allait pas tarder à se manifester. De plusieurs manières : avec le paysagisme abstrait qui vient de Bissière et de Lapicque, représenté par Bazaine, Manessier, Vieira da Silva, ou d'une autre manière par Nicolas de Staël ; avec la peinture abstraite lyrique, tachiste et informelle d'un Mathieu ou d'un Soulages ; avec, enfin, la peinture figurative, engagée politiquement ou non, et qui trouva un écho particulièrement favorable dans le public au sortir de la guerre : rappelons Fougeron, Lorjou ou Buffet qui devient l'une des figures les plus célèbres du moment. Soutenus par la majeure partie de la critique, les journaux et revues spécialisés, le revirement du goût s'accentuait et Bernard Dorival de constater très justement : « Aussi prompts à se déprendre qu'à s'énamourer, les milieux d'avant-garde se mirent à ne plus voir que défauts là où ils ne distinguaient la veille que qualités, nouveautés, audace » [25].

Plus jamais de géométrie, écrit-on [26]. Cette nouvelle mise entre parenthèses allait durer plus de dix ans, pendant lesquels la France se fit représenter à l'étranger par ses « jeunes peintres de tradition française », dont musées et collectionneurs allaient s'arracher les œuvres, laissant les artistes géométriques commencer une nouvelle traversée du désert. Au cours de cette période, seule Denise René persévérera, organisant des expositions remarquables : celle, prémonitoire, sur *Le Mouvement*, en 1955, où Marcel Duchamp

et Calder voisinaient avec Tinguely, Soto, Bury, Jacobsen, Agam et Vasarely ; et surtout, la première rétrospective consacrée en France à Piet Mondrian en 1957, qui reste son plus beau fleuron. A l'étranger, cependant, l'art abstrait constructif continuait son développement.

La géométrie allait reparaître après 1960 sous des formes nouvelles, déjà entrevues au Bauhaus par Moholy-Nagy, Schwerdtfeger et Hirschfeld-Mack, Albers. L'évolution avait commencé dès 1955 avec quelques artistes français et la plupart des artistes sud-américains travaillant à Paris, influencés par Vasarely notamment : ses recherches sur l'unité de la forme et du fond du tableau, sur l'effet agressif de l'image qui empêche l'œil de la saisir statiquement, conduisent à un cinétisme établi au niveau de la perception et non du mouvement de l'œuvre elle-même.

La génération d'artistes qui va se révéler à partir de 1960 environ (ils sont tous nés autour de 1925-1930) va travailler dans un esprit identique. A partir des variations optiques sur la surface, ce seront bientôt des recherches de compositions systématiques (Debourg, Garcia-Rossi, Sobrino, Le Parc, Demarco, Servanes, Morellet), d'effets moirés (Morellet, Soto, Stein), de perceptions ambiguës (Molnar), d'œuvres cinétiques sans lumière artificielle ni moteur (Agam, Cruz-Diez, Soto, Yvaral), d'œuvres en mouvement avec moteur et lumière (Morellet, Le Parc, Demarco, Schöffer, Kosice, Vardanega, Boto), tous ces artistes insistant en général sur la participation du spectateur ou du moins éprouvant durement sa rétine. Cette recherche se retrouve à peu près identique à la même époque en Italie (Alviani, De Vecchi, Colombo, Mari), en Espagne (Duarte, Ibarrola), en Allemagne (Hacker, Mack, Piene, Graevenitz), en Yougoslavie (Picelj, Richter), en Suisse (Talmann, Gerstner). Elle montrera sa cohésion lors des expositions de la *Nouvelle Tendance* organisée à Zagreb en 1961, et 1963 par Matko Mestrovic, à Venise en 1963, enfin à Paris au Musée des Arts Décoratifs en 1964.

Aux Etats-Unis, remarquons-le, l'évolution de l'art de tendance géométrique était différente en bien des points de l'évolution européenne. La vogue de l'*Action Painting* et de l'expressionnisme abstrait qu'avaient si bien illustrés un Pollock, un Kline, diminue à peu près en même temps que la vogue de la peinture informelle en Europe, au profit de Rauschenberg et du *Pop Art* [27] et parallèlement du *Hard Edge* et du *Minimal Art*. Ces mouvements se situent dans la tradition, d'une part, de Mondrian et de Burgoyne Diller dont on reconnaît enfin les mérites peu de temps avant sa mort [28], d'autre part, de celle du Bauhaus avec Josef Albers et Mies van der Rohe dont on se rappelle la sentence fameuse « Less is more ». Mais les œuvres d'Ellsworth Kelly, de Kenneth Noland, sont toujours exécutées sur des châssis traditionnels tendus de toile, comportant dans des compositions très simples (damiers, bandes parallèles), mais aux formats gigantesques, un nombre réduit de formes et de couleurs. La sculpture, avec Tony Smith, Don Judd, Robert Morris, suivra le même chemin. L'art construit américain a donc évolué dans un sens élémentariste, sans avoir jamais d'effet cinétique [29]. Le gigantisme de ces œuvres (plus de 9 m de long pour un Noland ; 1,82 m de côté pour un cube de Smith) évoluera paradoxalement, mais en toute logique, jusqu'à la disparition de l'œuvre, Sol Le Witt se contentant d'indiquer sur une simple feuille de papier au stylo-bille comment l'œuvre *pourrait* être réalisée. Le *Concept art* trouve ainsi l'une de ses sources dans l'art géométrique.

En France, mis à part quelques artistes isolés appartenant à la deuxième génération de l'art abstrait, comme Jean Gorin, Marcelle Cahn, André Heurtaux, Léo Breuer, qui poursuivent leur aventure, solitaire et un peu marginale, indifférents aux modes, quelques artistes, actifs après 1945, comme Aurélie Nemours, Luc Peire, Philippe Morisson, Jean Dewasne, Günther Frühtrunk, rescapés des premiers salons des Réalités Nouvelles, continuent la tradition de la peinture géométrique sans le côté systématique des maîtres suisses, mais approfondissant leur recherche avec beaucoup de sensibilité. A la charnière entre ces derniers et le cinétisme, entre la composition classique et la composition programmée, se trouvent Narciso Debourg et Luis Tomasello dont les travaux sur le relief, sur la permutation des éléments, sur la couleur réfléchie, poursuivent parfois l'œuvre de Jean Gorin.

Avec les autres artistes de la nouvelle génération, on assiste à une remise en question des arts plastiques (peinture et sculpture), de l'œuvre d'art en général et du rôle de l'artiste. La première conséquence de cette remise en question est l'abandon du tableau de chevalet qui n'offre que deux dimensions, au profit d'une *ouverture* de la composition sur l'espace global. Composition où n'entrent plus en considération les notions de formes descriptives et subjectives, ni même de mesures et de rapports comme chez Mondrian. Que ce soit la couleur chez Cruz-Diez avec ses *Chromosaturations*, que ce soit la

lumière et ses vibrations avec les *Pénétrables* de Soto et les *Continuel-Lumière* de Le Parc, il y a une expansion libératrice du matériau plastique dans l'espace de telle sorte que c'est l'espace qui devient art. L'œuvre perd son caractère concret, c'est-à-dire son poids et sa densité, à tel point que la couleur cesse presque totalement d'être utilisée parce que trop narrative encore et difficilement contrôlable. On lui préfère le métal, le plexiglass, le noir et le blanc, la lumière artificielle. Il faut excepter les recherches de Cruz-Diez qui s'appuient pour ses *Physichromies* et ses *Inductions Chromatiques* sur des travaux scientifiques plus récents que ceux de Chevreul et de Charles Henry. Vers 1959-1960, Demarco, Le Parc, Garcia-Rossi, Sobrino et Joël Stein, influencés par Vasarely et Richard Lohse, avaient utilisé la couleur d'une manière systématique à l'intérieur de compositions élémentaires programmées. Aujourd'hui, ce n'est plus que dans les travaux de Contreras-Brunet, dans les *Muraux* d'Agam que l'on retrouve une utilisation traditionnelle de la couleur, au service d'un impressionnisme chez le premier, d'une composition basée sur les formes simples des premiers géométriques (carré, cercle, triangle...) chez le second.

Le problème du mouvement dans la création est le plus fréquemment abordé : mouvement virtuel, provoqué par le déplacement du spectateur devant l'œuvre qui reste fixe chez Agam, Soto, Contreras-Brunet, ou mouvement réel c'est-à-dire produit par un moteur comme chez Le Parc, Pol Bury, Schöffer, Demarco, Sobrino. L'œuvre mobile étant de ce fait toujours changeante, impossible à saisir d'emblée, la conséquence en est l'introduction du temps et de la durée, notion réservée jusqu'à présent à l'architecture.

Avec les travaux du G.R.A.V., de Soto, la volonté est manifeste de ne considérer que le phénomène optique, « rétinien » et souvent agressif de l'œuvre ; il s'agit par là d'éviter la réflexion du spectateur, l'intervention d'un raisonnement et d'une possible interprétation, afin de perdre ces notions que l'on trouve périmées de beau et de goût. N'obéissant plus aux traditionnels « invariants plastiques », les œuvres sont composées selon des principes systématiques, à partir de programmes chromatiques et formels, afin de faire intervenir le moins possible la subjectivité du créateur. La notion traditionnelle de composition n'existe plus, le même motif est répété uniformément (*Trames* de Morellet) et intégré par le jeu de variables dans des séries. L'œuvre perdant ainsi tout caractère absolu et prédéterminée n'est plus que le résultat du théorème énoncé et vient comme une confirmation. On notera, parallèlement à ce déterminisme — et comme pour le contredire — l'introduction de la notion de hasard dans l'œuvre (G.R.A.V., Gottfried Honegger, Molnar), afin que celle-ci soit plus complète, en un sens plus proche de la réalité. La programmation et le hasard, qui sont deux constantes de cette nouvelle tendance, conduisent même certains artistes comme Molnar et Honegger à utiliser un ordinateur qui propose une multiplicité de solutions en un temps très bref à partir d'un énoncé objectif.

C'est ainsi une remise en question totale de l'œuvre d'art qui va jusqu'à nier le travail de l'artiste, la réalisation devant être exécutée mécaniquement, d'une manière impersonnelle, à partir des techniques industrielles, en utilisant des matériaux modernes. Cet art devient alors facilement reproductible, puisque son intérêt ne réside plus dans son exécution. De là, les multiples qui seront des objets identiques, réalisés en grande quantité, diffusés largement et vendus — en principe — à bas prix, comme autrefois les estampes. La notion d'objet unique qui fait une partie du prix de l'œuvre disparaît, de même que le prestige de l'exécution artisanale. Cette attitude arti-romantique s'oppose à la notion de l'artiste inspiré dans lequel le dix-neuvième siècle a voulu trouver ses « phares ». L'artiste doit être tout au plus un meneur de jeu, et proposer des œuvres dans lesquelles les spectateurs interviendront (*Tactile* d'Agam, *Parcours-Labyrinthe* du G.R.A.V.) ou qu'ils éprouveront physiquement (*Pénétrable* de Soto), afin d'abolir la distance traditionnelle entre le spectateur et l'œuvre. De là, cette possibilité, voire cette nécessité de travailler en groupe, de mettre en commun des idées, de réaliser des œuvres anonymes (G.R.A.V., et à l'étranger Groupes T, N, Zéro et Equipo 57) et d'intégrer ces travaux à l'architecture, afin d'agir éventuellement sur le comportement, modifier la sensibilité de ceux qui les éprouveront quotidiennement, comme le décor même de leur vie [30].

Les œuvres de Piet Mondrian et des « premiers maîtres de l'art abstrait », comme celles de Bill et Lohse, exprimaient la stabilité, la permanence, l'universalité, gages d'un acte de confiance dans l'avenir du monde qu'il fallait construire et que l'œuvre d'art pourrait contribuer à améliorer. Les œuvres de la nouvelle génération abandonnent le côté fermé, définitif, statique, au profit d'un art instable, ouvert, expérimental (G. R. A. V.). Faut-il reconnaître dans ce qui est

peut-être un manque de confiance et d'optimisme, la cause de la résistance qu'on leur opposa ? D'avoir refusé les vertus d'exemplarité d'un tableau d'Eustache Le Sueur ou de Piet Mondrian, qui faisaient d'une seule œuvre conçue comme un microcosme, le signe de l'œuvre entier, ils ont donné à voir non plus l'art mais les moyens de la création que chacun d'entre nous a perdus. A la gravité, ils ont opposé le jeu, à l'élégance et au style, l'expérimentation et le hasard, afin de rendre au spectateur jadis plongé dans le ravissement, le rôle d'interlocuteur et de curieux.

serge lemoine

Je remercie
les étudiants en histoire de l'art
de la Faculté
des Sciences humaines de Dijon
et particulièrement
Jean-Luc et Marie-Pierre Allexant,
Mariane Lemoine,
ainsi que
Michel Frizot et Jean-Claude Marquette.

(1) Bernard Dorival, *Les Peintres du vingtième siècle*, Paris, 1957, p. 113.
(2) « Dialogue au Salon de Mai », *L'Œil*, n° 66, juin 1960, pp. 29-30.
(3) Le Groupe de Recherche d'Art Visuel, fondé à l'origine par Hugo Demarco, Horacio Garcia-Rossi, Julio Le Parc, Garcia Miranda, François et Vera Molnar, François Morellet, Servanes, Francisco Sobrino, Joël Stein et Jean-Pierre Yvaral, se restreignit ensuite aux seuls noms de Garcia-Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein et Yvaral.
(4) Parmi les deux cent vingt œuvres exposées, on relève celles d'Agam, Pol Bury, Colombo, Cruz-Diez, Debourg, Kosice, Munari, Le Parc, Schöffer, Soto, Takis, Tinguely, Tomasello, Vasarely.
(5) Section Animation - Recherche - Confrontation du Musée Municipal d'Art Moderne, Paris.
(6) Centre National d'Art Contemporain, animé par Blaise Gautier.
(7) Il serait souhaitable de compléter l'histoire de cette tendance par une rétrospective consacrée à Malevitch, présentée en Hollande en 1970 au Stedelijk Museum d'Amsterdam ; à Theo Van Doesburg que l'on n'a pas cru bon de montrer après les expositions d'Eindhoven en 1968, de La Haye, de Nuremberg et de Bâle en 1969 ; à Richard Lohse, la courageuse exposition de Denise René en 1967 étant passée inaperçue ; enfin une grande exposition sur De Stijl ferait utilement pendant à celle du Bauhaus.
(8) Cf. sa participation à la Biennale de Paris, Parc Floral de Vincennes, 1971, et sa récente exposition à la galerie Claude Bernard, Paris, 1972.
(9) Cf. Françoise Cachin, « Lumière et mouvement, Art cinétique à Paris », *Revue de l'Art*, nos 1-2, Paris, 1968, p. 146.
(10) Bon nombre de ces artistes vivent pourtant en France.
(11) Cf. René Huyghe et Jean Rudel, *L'Art et le Monde moderne*, Paris, 1970.
(12) Piet Mondrian, « Le « Néoplasticisme dans la peinture », *De Stijl*, vol. I, n° 1, pp. 2-6, La Haye, 1917, cité par Michel Seuphor, *Piet Mondrian, sa vie, son œuvre*, Paris, 1956, p. 142.
(13) Michel Seuphor, *ibidem*, p. 127.
(14) Kasimir Malevitch, « Création abstraite et suprématisme », catalogue de la X^e^ Exposition d'Etat, Moscou, 1919, cité par Camilla Gray, *L'Avant-Garde russe dans l'art moderne, 1863-1922*, Lausanne, 1969, p. 272.
(15) Cité par Miezyslaw Porebski, « Unisme », in *Peinture moderne polonaise, sources et recherches*, Musée Galliéra, Paris, 1969, sans pagination.
(16) Henryk Berlewi, « Mecano-facture », *Précurseurs de l'art abstrait en Pologne*, catalogue d'exposition de la galerie Denise René, Paris, 1957, p. 22.
(17) Cité dans le catalogue de l'exposition *Naum Gabo*, Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture, et Paris, Musée National d'Art Moderne, 1971, sans pagination.
(18) Cf. Paul Klee, *Fugue en rouge*, 1921. Berne, Coll. Félix Klee ; Herbert Bayer, *Räumliche Komposition*, 1925.
(19) Max Bill dans le catalogue de l'exposition *Problèmes actuels de la peinture et de la sculpture suisses*, Kunsthaus, Zürich, 1936, cité dans le catalogue *Max Bill*, C.N.A.C., Paris, 1969, pp. 20 et 21.
(20) Max Bill, « La pensée mathématique dans l'art de notre temps », catalogue de l'exposition *Pevsner, Vantongerloo, Bill*, Kunsthaus, Zürich, 1949, cité dans le catalogue *Max Bill*, *ibidem*, pp. 39 et suiv.
(21) Il ne faut pas oublier non plus que les artistes suisses regroupés au sein de l'Association des artistes modernes suisses *(Allianz)*, fondée en 1937, et membres du *Schweizerischer Werkbund (SWB)* possédaient une force, une cohésion inconnue des autres pays européens. De plus, avec la *Kunstgewerbeschule* de Zürich, les expériences du Bauhaus, du Stijl, de Dada, de Schwitters restaient présentes.
(22) La situation était bien sûr toute différente en Amérique du Sud d'où sont pourtant venus bon nombre d'artistes lumino-cinétiques : l'exposition de Max Bill au Museo de Arte de Sao Paulo en 1950 aura une influence considérable dans ce continent, de même qu'une exposition de Vasarely aux Musées d'art moderne de Buenos Aires et de Montevideo en 1958 : mais en Argentine, les artistes étaient, il est vrai, quasi préparés à tirer profit de ce genre de recherches, puisque les groupes de l'Art Concret dans lequel se trouvait Vardanega et de l'Art Madi avec Arden Quinn et Giulya Kosice avaient déjà acquis une certaine renommée.
(23) Michel Seuphor, *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Paris, 1950.
(24) Bernard Dorival, *Les Peintres du vingtième siècle*, op. cit., p. 114.
(25) Bernard Dorival, *Ibidem*.
(26) Cf. à ce propos le manifeste « Contro lo Stijl » publié en 1957 à Milan par la Galerie Schwartz.
(27) Qui coïncide également avec le mouvement des Néo-réalistes.
(28) Burgoygne Diller (1906-1965) est le seul artiste américain disciple de Mondrian à avoir fait œuvre originale à partir des *Boogie-Woogie*, Fritz Glarner étant zürichois et Ilya Bolotowsky plus tardif.
(29) Sauf dans certaines œuvres de Larry Poons et de Richard Anuskiewicz, dont les procédés de composition systématique sont voisins des Européens.
(30) Il y a là une nostalgie de la « Synthèse des arts » que personne jusqu'ici n'a vraiment réalisée, qui vient du Stijl, du Bauhaus et aussi de Robert Delaunay et Fernand Léger. Mais aucune de ces expériences, au reste peu nombreuses, ne s'est révélée pleinement satisfaisante, qu'il s'agisse de Vasarely à la gare Montparnasse ou à l'immeuble de la station R.T.L., de Frühtrunk à l'Ecole supérieure d'ingénieurs de Düsseldorf, de Soto au Centro Capriles de Caracas. Comment intégrer une œuvre de Demarco, de Tomasello, de Vardanega d'une manière plus satisfaisante que les quadriges du Grand-Palais ou les sculptures de Versailles ? Un *Pénétrable* de Soto est autre chose d'autonome qui ne peut s'intégrer à l'architecture, dans la mesure où il en est la négation. Un environnement polymorphique d'Agam n'existe que pour lui-même, sans souci de son contenant. Une sculpture d'Agam est autonome, n'ayant besoin de rien d'autre que d'espace, comme le montre la sculpture de Vincennes.

l'avènement de l'objet

L'avènement de l'objet

L'objet et le collage-assemblage constituent des moyens d'expression nouveaux et leur apparition est un des événements les plus importants intervenus depuis le début du siècle dans le domaine des arts plastiques. Cubistes, Futuristes, Dadaïstes mirent au point, au cours d'une période de dix ans, ces techniques qui purent être jugées, au début, comme ne présentant qu'un intérêt marginal, mais qui s'avérèrent, surtout depuis une vingtaine d'années, comme d'une importance extrême aussi bien par les conséquences qu'implique leur adoption que par le nombre d'œuvres qu'elles permirent de créer.

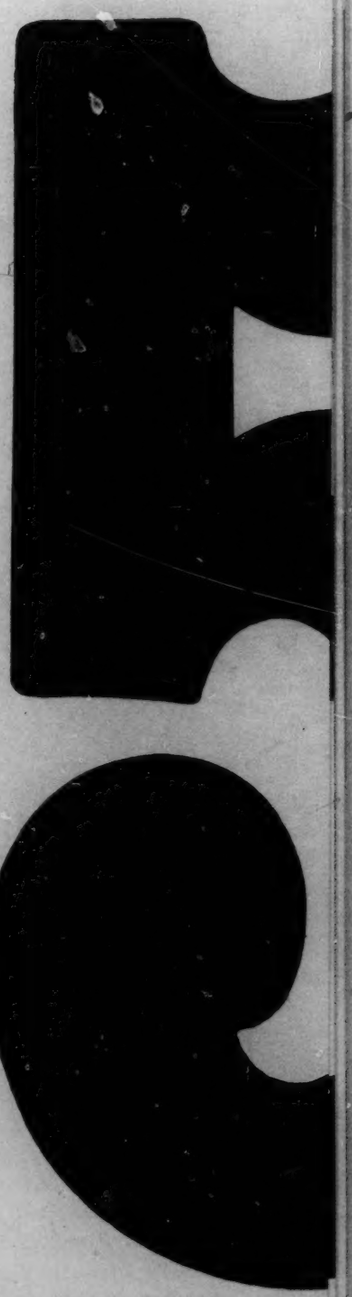
L'activité des artistes se limitait auparavant à la production de peintures, qui s'accrochaient ou recouvraient les murs (les tableaux et les fresques), et de sculptures isolées sur leur socle (les statues). Le bas-relief constituait un compromis entre les deux genres. Tout le reste relevait du décor architectural, de l'ameublement ou des arts dits mineurs ou appliqués. Tableaux et sculptures pouvaient être volumineux, ils n'étaient jamais envahissants. Placés à un endroit précis : murs d'un appartement ou d'un musée, vide d'une rotonde ou d'un escalier, ils jouaient harmonieusement avec l'espace qui leur était imparti, ils attiraient le regard du visiteur mais avec sollicitude et discrétion. Ces œuvres de bonne compagnie renvoyaient par leur thème à un contexte rassurant, à une iconographie familière.

Il en va tout autrement avec les objets et les assemblages : domaine d'une extraordinaire richesse, comportant les registres les plus variés, mais où dominent les œuvres dérangeantes, agressives, troublantes, qui refusent toute assimilation et intégration dans l'entourage, qui n'apaisent pas par la calme contemplation, mais posent des problèmes, des dilemmes, remettent en question, par leur seule présence, les références culturelles comme les réflexes de la vie courante, les mécanismes de la logique comme les évidences du bon sens.

Les origines de cet avènement de l'objet ont été maintes fois retracées. Tous les développements futurs se trouvent virtuellement présents dans le geste de Picasso qui intègre, en 1912, un faux cannage en le collant sur une de ses toiles ainsi qu'une ficelle ordinaire qui entoure la composition. Puis interviennent divers autres matériaux, jusqu'au fragment de passementerie de 1914. Plus que dans les papiers collés de Braque, il y a intervention d'un élément hétérogène qui ne joue pas en harmonie avec la peinture, mais s'oppose, fait dissonance. Début d'une récusation de la forme « tableau de chevalet peint à l'huile », dont les répercussions se manifestent sous nos yeux depuis 1945.

L'assemblage tridimensionnel a été la conséquence immédiate de ces premiers essais de collage. Picasso, Arp, Archipenko, Laurens, exécutèrent des séries de constructions en matériaux divers : bois, tôles, tiges métalliques, cartons, ficelles, etc. Ils eurent de nombreux successeurs jusqu'à la deuxième guerre mondiale, qu'ils relèvent du Futurisme (Boccioni, Balla, Depero), du Dadaïsme (Duchamp, Picabia, Hausmann, Schwitters), du Constructivisme (Tatlin, Lissitzky, Moholy-Nagy), du Surréalisme (Ernst, Tanguy, Miro, Cornell, Bryen). Répertoire d'œuvres radicalement divergentes, que seule rapproche cette pratique nouvelle du collage-assem-

maurice eschapasse



blage tridimensionnel, en rupture avec les techniques classiques, celles de la sculpture homogène et compacte, en pierre, en bois ou en bronze.
Un nom est à citer à part, celui de Duchamp. Il détient en effet la clef d'un autre domaine, celui de l'objet, choisi et présenté tel quel (ready made). Les surréalistes devaient eux aussi adopter des objets, mais pour leur qualité esthétique, leur étrangeté, leur caractère exceptionnel. Ils en faisaient ainsi les complices de leurs phantasmes. Chez Duchamp, avec le sèche - bouteille (1913), le peigne (1914), la fontaine-urinoir (1917), il y a élection d'un objet manufacturé dont toute poésie, tout pittoresque sont exclus. Ce sont là les premiers et les plus efficaces des gestes « anti-art ». La présentation d'un tel produit commercial et utilitaire dans un musée ou une galerie, donc dans un lieu consacré à l'art, crée une tension, un sentiment d'incompatibilité chez le spectateur. La démarche de l'artiste le dérange, le scandalise et pour qu'il puisse « accommoder » à nouveau après ce trouble, non point de sa vision mais de sa perception, il lui faut un effort de remise en question aussi bien de certaines habitudes de son esprit et de sa sensibilité, que de tout un arrière-plan culturel que consacre traditionnellement le musée. Ces actions de Duchamp, qui paraissaient ne relever que d'un terrorisme logique, n'être que de pur nihilisme, devaient au cours des années 1950 et 1960, avoir les influences les plus positives, ouvrir un domaine nouveau et fécond à l'expression artistique, celui de l'« appropriation » du réel, par choix, élection de l'artiste ou plus exactement « invention » au sens étymologique de découverte de ce qui était caché. L'objet, dissimulé dans son environnement quotidien, masqué par sa fonction utilitaire, est arraché à son contexte, il récupère le socle de la statue, le verre protecteur du tableau, il se retrouve dans les lieux consacrés à la culture. Question et réponses oscillent désormais entre deux pôles : l'art n'est rien, n'est que sédimentation d'intérêt purement documentaire d'un passé culturel aboli, ou bien tout peut être art. Après la négation dadaïste, il y eut la splendide affirmation d'Yves Klein et des Nouveaux Réalistes.

Le Nouveau Réalisme

Une des aventures les plus spectaculaires de l'objet allait en effet se dérouler en France avec le Nouveau Réalisme. Cette appellation désigne un groupe d'artistes pleins de hardiesse et d'imagination dont les découvertes successives ou simultanées furent orchestrées et diffusées par le critique Pierre Restany. La fougue de sa parole et de son écriture, l'enthousiasme de ses prises de position, n'excluaient pas une réflexion lucide et exigeante qui devait donner clarté et cohérence à des démarches que le public n'était pas préparé à comprendre et dont les implications ne sont pas encore évidentes pour tous.
Le Nouveau Réalisme fut créateur à peu près exclusivement d'objets et son apparition coïncide avec la prolifération pléthorique de ceux-ci dans une société au seuil de l'abondance. Il s'agit d'ailleurs d'objets qui n'ont plus les mêmes caractères que ceux du passé. Ils ne participent plus sans heurts au décor quotidien de la demeure, prenant la patine d'un long usage. De plus en plus, ils sont parés des couleurs violentes de la publicité avec une brillance d'insectes, pour

© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1972
PARIS–FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

attirer l'œil et le désir. Le conditionnement absorbe la plupart des nourritures : au spectacle du marché où s'empilaient les fruits et légumes, où pendaient viandes et charcuteries, se substituent de plus en plus les boîtes empilées dans les allées labyrinthiques des supermarchés. Enfin, l'objet, même sous sa forme de gadget perfectionné, est périssable et sa désuétude, de plus en plus rapide, laisse comme cadavre des résidus, des déchets difficiles à éliminer : d'où d'immenses cimetières de carcasses de tous genres, récupérables ou non.

Comme les artistes Pop, les Nouveaux Réalistes allaient refléter ce contexte sociologique, mais, à l'exception de Martial Raysse, ils ne devaient pas être attirés par les objets flambant neuf présentés dans leur intégrité, et au contraire utiliser l'objet usé, souvent à l'état de fragment, voire de déchet (Spoerri, Arman, Tinguely, les « affichistes »). Le processus créateur n'intervient qu'à la fin du cycle d'utilisation, au stade de la récupération. Ce qui rend la métamorphose plus frappante et permet d'éviter tous les pièges et malentendus que peut susciter le côté clinquant, nativement « Kitsch » du produit.

Cet univers des objets, les Nouveaux Réalistes vont l'explorer, en faire le matériau de leur œuvre, et ceci en s'appropriant chacun un secteur de ce vaste domaine par une série de décisions, de choix qui arrachent les fragments jugés significatifs de leur contexte et sans modification, retouche ou aménagement, les présenter tels quels, comme les pièces d'un constat. C'est du moins le principe tel qu'il est défini dans sa pureté originelle par Pierre Restany : « ...Le geste appropriatif pur est immédiat ; il ne vise ni à la transcription, ni à la conceptualisation de l'objet. Par le seul fait de ce geste, l'objet est transcendé de sa quotidienneté insignifiante ou banale, et en même temps, il est libéré : il atteint sa pleine autonomie expressive... » « ...Les Nouveaux Réalistes considèrent le monde comme un tableau, la grande œuvre fondamentale dont ils s'approprient des fragments dotés d'universelle significance. Ils nous donnent à voir le réel dans les aspects divers de sa totalité expressive. Et par le truchement de ces images spécifiques, c'est la réalité sociologique tout entière, le bien commun de l'activité des hommes, la grande république de nos échanges sociaux, de notre commerce en société qui est assignée à comparaître... » Le geste appropriatif est ainsi confronté à cet immense répertoire, donc à des possibles en nombre illimité, mais en fait, chaque artiste est concerné seulement par un certain type d'objets, et cette polarisation est éminemment significative de sa démarche propre et en détermine l'originalité.

Véritable révolution qui dévalue l'habileté d'exécution du peintre et du sculpteur, la virtuosité dans l'emploi des moyens techniques, tout ce qui ne pouvait être acquis qu'après un long et patient apprentissage. Désormais, rien de tel : il suffit d'arracher ou de coller, de détacher ou de river des éléments préexistants qu'il ne reste ensuite qu'à transporter et à exposer, besognes matérielles que l'artiste peut faire exécuter par n'importe qui, sous son contrôle. L'œuvre cesse d'être l'autographe irremplaçable : simple prototype, elle peut être éditée sous forme de multiples ; détruite, elle est reconstituable si les ingrédients de base sont toujours disponibles ; et cependant, tout aussi fidèlement que les calligraphies les plus sensibles, elle reflète la vision personnelle, l'allure inimitable, bref le style propre de son auteur.

Le groupe des Nouveaux Réalistes fut fondé le 27 octobre 1960 au domicile d'Yves Klein. Autour de lui et de Restany, se réunirent, ce jour-là, Tinguely, Arman, Spoerri, Hains, Dufrêne et Villeglé. César et Rotella étaient absents. Par la suite devaient être intégrés Niki de Saint-Phalle, Christo et Deschamps. Ces artistes avaient déjà une œuvre affirmée derrière eux. Il n'était question pour aucun d'entre eux d'aliéner la moindre partie de sa liberté. Simplement, grâce au rôle de « catalyseur » que jouèrent Klein et Restany, de leurs démarches respectives se dégagèrent des attitudes parentes vis-à-vis de l'objet et de sa re-création esthétique à travers l'acte d'appropriation. Très vite d'ailleurs, la plupart d'entre eux furent infidèles aux prémices de départ, à l'idéal d'une pratique limitée au constat. Le principe de non-intervention de l'artiste fit place tout naturellement à des aménagements plus ou moins élaborés à partir des éléments choisis. Même les plus attachés à l'esprit du Nouveau Réalisme, comme Arman et Spoerri, devaient de plus en plus diriger, disposer leurs assemblages. Les activités communes du groupe cessèrent d'ailleurs dès 1963, bien que des expositions aient continué à rappeler son existence jusqu'à la commémoration de 1970 à Milan.

Se développant depuis 1949, l'épisode des collecteurs d'affiches est un des plus cohérents. Hains abandonne vers cette date ses photographies, qui faisaient éclater l'image à travers des filtres prismatiques, pour recueillir dans les rues des superpositions d'affiches lacérées. Parfois il va jusqu'à démonter et remonter la palissade elle-même.

Villeglé se fait son complice et son intérêt passionné ne s'est pas démenti pour ces images brouillées qui interfèrent par le jeu des déchirures, autrefois brillantes, d'une cohérence et d'une lisibilité agressives. désormais oblitérées par les interventions hasardeuses des hommes et des éléments. Rotella poursuivait une démarche parallèle en Italie avec des placards de films, avant d'utiliser, en 1966, dans son art typographique, les superpositions d'images que donnent les essais d'encrage de l'imprimeur (« macules »). Quant à Dufrêne, poète phonétique, désarticulateur, comme Hains, du mot et de la syntaxe sous le haut patronage de l'excentrique marquis de Bièvre, il vient plus tard, vers 1956, à la cueillette des affiches, mais, utilisant cette fois le revers de la liasse, il obtient des effets moins violents mais d'une subtilité et d'une préciosité remarquables, les couleurs étant vues par transparence et atténuées par les imprégnations de colle et le salpêtre des murs.

Mais les Nouveaux Réalistes furent surtout des collecteurs d'objets. L'œuvre d'Arman est axée sur leur présentation à l'état d'accumulations, que celles-ci soient le constat d'un état significatif comme dans la série des poubelles et des corbeilles à papier, ou qu'elles soient sciemment élaborées comme dans les entassements d'objets identiques contenus d'abord dans un cadre de plexiglas, puis gelés, à partir de 1964, dans le polyester. Avec les pièces détachées de la Régie Renault, ce type d'assemblage atteint son plus haut degré d'élaboration ainsi qu'une échelle monumentale. Chaque élément joue comme un module et impose le style de sa propre prolifération.

Spoerri commence lui aussi par utiliser des dispositions aléatoires d'objets. Avec ses tubes de colle, il « piège » des restes de repas, les fixe sur la nappe ou la table et pend le tout à la verticale comme un tableau en relief ce qui perpétue un reflet transitoire du comportement du ou des convives. La « Topographie anecdotée du hasard », les « Conserves de Magie à la Noix » donnent un contrepoint littéraire savoureux à des démarches quasi fétichistes et constituent une biographie minutieuse et révélatrice, réfractée à travers les objets mis en question. Les jeux de glace des multiplicateurs d'art reflètent les assemblages dans tous les azimuts, mais avec des éléments déroutants pour l'œil attentif, des symétries boiteuses, des contre-champs truqués. Un stade significatif est celui du faux-tableau-piège, dont la conception est ainsi définie par l'artiste : « il s'agit d'imaginer une situation qui, dans tous les détails, pourrait être due au hasard, et qui, optiquement, peut même être confondue avec le vrai Tableau-Piège ».

Deschamps commence par présenter des plaques de blindage et des bandes de soie, mordorées par les intempéries, qui sont des balises pour aérodromes de campagne. Lui aussi accumule : des sous-vêtements féminins dans des boîtes ou des foulards de soie bon marché noués entre eux ; puis il passe aux agrandissements, soit de détails de tissus imprimés, soit de brochettes de décoration qu'il transpose sur des treillages métalliques.

Face à ces récupérateurs d'objets utilisés, voire de rebut, Martial Raysse se fait l'imprésario du produit neuf, brillant, aseptisé, tel qu'il prolifère dans les Prisunic. Cette « hygiène de la vision » opère ses cures à l'échelle de l'environnement avec les « Rayssse-Beach » de 1962 (Stedelijk Museum d'Amsterdam et Galerie Iolas) et rejoint résolument, avec ses mannequins, le style vitrines des grands magasins. Des incursions dans le monde des reproductions d'art (Ingres), l'emploi de néons colorés devaient porter à son plus haut point cette sophistication d'éléments relevant du banal.

Le dernier venu, Christo, manifeste le plus clairement une des constantes du groupe, celle de l'acte réitéré. La succession des œuvres s'identifie avec un comportement typique de l'artiste qui donne à chacune d'elles place et signification dans la série complète. Il ne s'agit plus des manifestations imprévisibles, au trajet zigzaguant, des dadaïstes et des surréalistes, justifiées le plus souvent par la seule recherche de la boutade qui fait scandale, de l'humour corrosif et contestataire. Chaque démarche de l'artiste découle, au contraire, de la précédente, avant de s'articuler étroitement avec la suivante. Après des alignements et des accumulations de bidons, Christo devient l'incarnation d'une idée fixe, celle de l'emballage des objets. Après journaux, photos, mannequins, motos, il passe aux arbres, aux édifices : fontaine, tour ou musée. Il intervient même à l'échelle du paysage : le paquet géant de 5 600 mètres cubes qui dominait Kassel, à Dokumenta IV, les falaises du littoral australien mises sous nylon, le rideau barrant la vallée du Colorado. Chaque projet se concrétise sous forme de panneaux où schémas et photos voisinent avec des dessins d'une grande qualité.

Des comportements plus dynamiques encore peuvent se greffer sur le matériel que s'est approprié l'artiste. Arman, avant 1960, jetait des objets préalablement encrés sur la toile où ils laissaient des traces qui définis-

saient leur propre « allure ». Systématisant ensuite les stoppages-étalon de Duchamp, il fracasse des instruments de musique, puis fixe les fragments tels qu'ils se trouvent après l'éclatement (série des *Colères*). Autre démarche : leur débit en tranches régulières ou leur combustion partielle. Niki de Saint-Phalle compose des assemblages d'objets « Kitsch » mais, dans ses tirs, elle les fracasse et les bariole de couleurs, les balles des carabines faisant exploser des poches remplies de peinture. César présente, au Salon de Mai de 1960, ses premières compressions, des voitures réduites à un parallélépipède compact. Ce furent ensuite des motos, des bidons, des pare-chocs, des bijoux anciens, des couverts de vermeil, etc. Il se mit aussi à « diriger » les matériaux les plus divers, non plus en compression, mais en fusion (métaux, verre, plaques de résine synthétique) et en expansion (mousses de polyurétane). Etonnant exemple d'un artiste qui improvise en complicité totale avec son matériau : la réussite ou l'échec de l'œuvre se joue à chaque instant, sans possibilité de reprise.

Quant à Jean Tinguely, il part de ferrailles de récupération, souvent des plus amorphes, et les transfigure en construisant avec elles des machines compliquées qui s'agitent frénétiquement ou se déplacent avec lenteur. L'ensemble de ces mouvements, absurdes car sans la moindre utilité, obsédants dans leur retour cyclique, fait osciller le spectateur entre la jubilation d'un humour parodique, l'excitation communicative de l'agitation et des bruits, mais aussi l'inquiétude qu'éveillent certains agencements assez méchamment agressifs. Chaque machine a son comportement propre, une individualité très marquée du fait de la gratuité et de l'évidence de son fonctionnement. L'aspect désuet du matériel, l'archaïsme des solutions mécaniques utilisées, les grincements et le cambouis, ne sont pas moins déroutants et contribuent à la fascination que cette œuvre puissante exerce sur le public. L'électricité est utilisée pour mouvoir des engins de l'âge de la vapeur à l'époque de l'électronique et du turbo-réacteur. Le point limite est atteint par des combinaisons hétéroclites qui s'auto-détruisent (à New York, en 1960 ; à Las Vegas, en 1962 ; à Milan, en 1970 ; au musée de Louisiana près de Copenhague en 1961). Toutes ces explorations du domaine de l'objet effectuées par les Nouveaux Réalistes sont comme transcendées par le génie de Yves Klein qui s'approprie l'infini de l'espace à travers le monochrome bleu, utilise le corps féminin, le feu, la pluie et le vent comme moyens d'exécution de ses toiles, spécule sur le vide et l'immatériel, élargit sa démarche aux limites de la planète et du cosmos.

Ce bref inventaire ne rend qu'incomplètement compte de la variété des procédés utilisés par les Nouveaux Réalistes. Si certains ont des précédents dadaïstes et surréalistes (stopages-étalon de Duchamp, emballage de Man Ray), il ne s'agit plus désormais de simples jeux occasionnels avec le hasard ou l'imaginaire, mais d'un emploi systématique, d'une méthode pour investir et « donner à voir » un secteur du monde réel coupé mentalement et visuellement de son contexte habituel, tout en en synthétisant les aspects essentiels.

La crise du tableau

Les activités des Nouveaux Réalistes semblèrent marquer une victoire d'autant plus complète de l'objet et de l'assemblage que, simultanément, le tableau de chevalet subissait de la part des peintres des traitements fort imprévus qui finirent parfois par le réduire lui-même au rang d'objet parmi les autres. Le rectangle de la toile ou du panneau cesse d'être cette surface privilégiée où se déploie une écriture personnelle, cette fenêtre qui ouvre sur l'univers irremplaçable d'un artiste. Plus de préparation, mais des couleurs acryliques, mises à cru. Des formats qui excluent les subtilités et les saveurs d'exécution au profit d'impacts rapides et décisifs (Pollock, Kline, Mathieu, Soulages, Schneider...).

Les dimensions peuvent devenir gigantesques au point d'investir le spectateur comme un environnement (Hantaï, série de l'Hourloupe de Dubuffet). Des découpes donnent parfois au tableau des contours adaptés à la composition. Et surtout, la toile devient simple support sur lequel sont fixés des matériaux hétérogènes : sable, tissus, bois, fragments métalliques, qui se mêlent aux couleurs ou les remplacent et font intervenir des valeurs tactiles autant que chromatiques (Tapiès, Kemeny, Bontecou). S'il s'agit d'objets conservant leur intégrité, l'œuvre rejoint le « collage-assemblage » (Requichot, Rauschenberg, Jim Dine, Baj, Ossorio, Wagemaker). Les avatars de la toile ne cessent qu'au seuil de la destruction : Alberto Burri, Millares, la brûlent partiellement, en réparent les blessures avec des cordes. Quant à Fontana, dès 1949, il en perfore la trame et, finalement, la lacère à coups de rasoir.

Les Nouveaux Réalistes, avec un mélange d'acharnement et de désinvolture, allaient souligner cette crise du

tableau. Les monochromes, les éponges, les empreintes, les météorologies d'Yves Klein forment le prélude de ces actions et traduisent moins une hostilité qu'une recherche d'un au-delà du tableau. Par contre, Tinguely tourne en dérision l'activité de l'abstraction lyrique en faisant peindre et dessiner ses machines. A la Biennale de Paris de 1959, le premier *Métamatic* débite inlassablement, à longueur de journée, du non-figuratif. Spoerri fait des « accrochages » non conformistes et ridiculise l'image en greffant sur des tableaux-chromos des ustensiles qui en désamorcent ou en dévient la signification (série des *Détrompe-l'œil)* ou encore en les présentant coincés dans des pièges à oiseaux. Arman s'attaque, lui, au matériel du peintre : palette, pinceaux, crayons, tubes ; il pétrifie le tout sous polyester, giclées de couleur comprises. César « dessine » en décollant des papiers gommés. Quant à l'offensive des affichistes, elle est subtile et sournoise. Chez Hains, plus souvent chez Villeglé, les lacérations rendent le motif illisible, seules jouent les couleurs en une composition non figurative. De même chez Dufrêne, où les revers d'affiches composent des harmonies aussi exquises que chez un Bonnard ou un Vuillard. Mais toutes ces œuvres sont, non pas exécutées, mais trouvées au coin de la rue. Pas de pinceaux, pas de couleurs, et la toile, quand elle intervient, ne le faisant que comme support, comme tendeur. Les Nouveaux Réalistes, chacun à sa manière, proclament la mort de la peinture, en démentelant les positions des «paladins du tout fait main» (R. Hains).

L'assemblage devait gagner également du terrain dans le sillage du surréalisme. Une des tactiques favorites de ces peintres de l'imaginaire consistait à mettre en présence des objets qui n'avaient aucune raison d'être rapprochés, de créer des agencements déroutants, impensables dans la vie courante. Des poètes (Raymond Roussel beaucoup plus que Lautréamont) furent des précurseurs en ce domaine. Mais les peintres avaient l'avantage, car ils rendaient présentes et convaincantes ces confrontations étranges qui, grâce à une précision et à une minutie du rendu proches du trompe-l'œil, s'accommodaient parfaitement des deux dimensions du tableau. Héritiers de Bracelli et d'Arcimboldo, Chirico, Carra, Magritte, Dali, donnèrent les exemples les plus convaincants de ces mises en scène. Mais les surréalistes créèrent également des objets et des assemblages, les faisant ainsi sortir du cadre du tableau. Exemples qui s'avérèrent de plus en plus féconds et dont l'influence se discerne chez nombre d'artistes contemporains. La série impressionnante de l'aliment blanc de Malaval, les caissons de Kalinowski, les instruments étranges de Brusse, la géométrie d'ascendance chirichienne de Del Pezzo, les grands mannequins d'Eva Aeppli, les « portraits » de Kudo, s'inscrivent dans cette perspective.

Réquichot, mort en 1961, fait curieusement transition entre le passé surréaliste et certaines pratiques des Nouveaux Réalistes. Il utilise des images publicitaires dans ses collages (papiers choisis), il en tire des effets d'accumulation, il couvre certaines toiles d'empreintes ou de traces. D'autres procédés se rapprochent au contraire des Surréalistes : une tendance à utiliser les écritures automatiques, la composition de textes mystérieusement illisibles, le goût, comme Cornell, du coffret reliquaire.

Le domaine de l'assemblage n'a cessé, au cours des dernières années, de se diversifier. L'objet devient simple matériau, trouvant sa place au sein d'un schéma figuratif préexistant. L'exemple le plus remarquable par sa simplicité a été fourni par Picasso en 1943 avec sa selle et son guidon de bicyclette qui composent une tête de taureau. Les résultats sont très variables et oscillent sur plusieurs gammes, entre le fantastique et le caricatural, l'humoristique et l'angoissant. Louis Pons fait appel à un matériel varié emprunté surtout à la vie rustique. Bettencourt, avec un arsenal de toiles de sac, de coquilles d'œuf, de grains de café, fabrique patiemment des bas-reliefs cauchemardesques. Plus spontanées sont les compositions de Dereux qui utilise des épluchures et détritus divers, celles de Gaston Chaissac, où dominent les planches peintes, les ustensiles défoncés, les souches d'arbre, ainsi que les productions très bigarrées de l'art brut. Dubuffet lui-même est entré épisodiquement dans le jeu avec des collages d'ailes de papillons, des figures en éponge ou en mâchefer. Actuellement, de nombreux artistes relèvent intégralement ou se rapprochent du domaine de l'assemblage : Jean-Pierre Raynaud et ses psycho-objets, Miralda et ses soldats-soldés, Ruth Francken, ses téléphones et ses cachets, Pavlos et ses ajustements précis de papiers massicotés qui deviennent arbres ou vestiaires, Tsoclis et ses trompe-l'œil qui se dénoncent par un élément rapporté en relief, Aubertin qui joue avec le feu ou avec des avalanches de produits divers. Le culte de l'objet confine au fétichisme dans des œuvres pourtant aussi différentes que celles de Louise Nevelson et de Brecht, de Boltanski et de Bertholin.

La sculpture et l'assemblage

Les exemples et les techniques de l'assemblage eurent également des répercussions sur le travail des sculpteurs. Nombre d'entre eux se transformèrent en forgerons, ajusteurs ou soudeurs au chalumeau et à l'arc. Le fer et l'acier, façonnés ou récupérés, constituaient des matériaux moins chers que le bronze et offraient des possibilités nouvelles d'expression. Gonzales, Ettore Cola, Jacobsen, les Américains David Smith, Chamberlain et Stankiewicz, Tajiri, Cesar, Robert Müller leur consacrèrent une partie importante, voire totale, de leur œuvre. Mais, même en dehors de l'usage du métal, la sculpture subit l'influence de l'assemblage. Les *Demeures* d'Etienne Martin sont des agencements autour de vides dans lesquels on peut pénétrer mais parfois aussi d'étranges et gigantesques manteaux - panoplies. Chavignier utilise planches, cornes, vêtements qu'il greffe sur des modelages traditionnels avant de les couler en bronze. Viseux combine des pièces de haute précision ou des bouées de plastique. Robert Müller a abandonné ses ferrailles pour le marbre et le polyester, mais les volumes s'ajustent, s'emboîtent comme s'ils étaient assemblés. Il en est de même pour les bétons colorés d'Amado, pour le bestiaire de Lalanne ou les bois peints de Karel Appel et de Moser. Ipousteguy introduit des matériaux hétérogènes, bronze, cuivre, billes d'acier, dans ses marbres immaculés ; il représente la figure humaine imbriquée dans des éléments de son entourage (portes, baignoires) et, de plus en plus, la fragmentation de l'œuvre en volumes isolés (la *Mort du Père*, le *Dévoreur de Gardiens)* l'amène aux confins de la sculpture-environnement.

Car, au-delà de l'assemblage des objets qui crée un volume composite mais unique, est apparue une autre technique, celle de leur disposition scénographique dans l'espace. L'œuvre devient d'une complexité, d'une hétérogénéité sans limite, qui peut aller jusqu'à l'hétéroclite : meubles et mannequins, ustensiles définis ou choses inqualifiables, tout peut entrer en jeu. Les Surréalistes, et Marcel Duchamp en particulier, eurent là encore un rôle déterminant, grâce aux précédents que constituèrent les expositions de groupe en 1938, 1942, 1947, 1959. Elles comportaient de véritables mises en scène collectives ou individuelles où voisinaient des objets assemblés ou, au contraire, disposés dans leur état natif, mais au milieu d'un contexte inhabituel. De nombreux artistes de tous les pays travaillent actuellement dans ce sens. Segal présente des personnages moulés qui prennent une allure absente et fantomatique dans la reconstitution exacte de leur entourage. Par contre, Kienholz, Kudo, Stenvert, font voisiner des objets non modifiés avec d'autres qui ont subi d'étranges hybridations.

L'assemblage peut même atteindre une dimension architecturale. Les grottes de coquillages, le Palais du facteur Cheval, les tours de Watts près de Los Angeles, sont des références connues, sinon absolument convaincantes, car le matériau choisi reste trop homogène. La première œuvre authentique dans ce domaine fut le Merzbau de Schwitters. La *Hon* de Niki de Saint-Phalle à Stockholm n'eut malheureusement, elle aussi, qu'une existence éphémère, mais ses sculptures-habitaclés dans le Var, sa tête gigantesque en projet sont conçues pour durer. Quant à Jean Dubuffet, son activité intense est actuellement consacrée, partant des pseudo-collages-assemblages de l'Hourloupe, à faire passer ce puzzle labyrinthique à l'échelle monumentale sous forme de forêt géante, de tour, villa, castelet, cabinet logologique et autres lieux merveilleusement improbables.

Assemblage et Technologie

Un recensement complet des avatars de l'objet devrait consacrer une section importante à des courants particulièrement prolifiques en ce domaine, ceux du constructivisme, du lumino-cinétisme, de la technologie. Mais, à l'examen, il s'agit d'un domaine marginal, à part. Œuvres tridimensionnelles, qui ne sont pas des sculptures, elles dépassent cependant la catégorie de l'objet qui demeure en principe à l'état statique, refermé sur lui-même. Une construction cinétique peut n'être qu'un assemblage, mais pour qu'elle soit correctement perçue, il faut que l'œil du spectateur se déplace, pour provoquer les effets voulus de moirures, d'interférences, de toute la gamme des mouvements virtuels. Et, de plus en plus, le simple objet, figé dans ses contours, fait place à des agencements proches de la machine, à des appareillages complexes dont l'intérêt esthétique peut être nul lorsqu'ils ne fonctionnent pas. Comme dans le cas de l'inclassable Tinguely, la signification de l'œuvre est liée à l'animation cinétique, lumineuse et sonore qui met en jeu ses composantes. Il y a ainsi ouverture, rayonnement, voire intervention active sur l'espace ambiant, qu'il s'agisse des fils de nylon et des tiges de Soto, des projections lumineuses de Schöffer, des aimants de Takis, des chorégraphies lumino-sonores de Tsaï, des cinétisations lentes des sphères ou des antennes de Pol Bury.

Au-delà de l'objet

Un tel bilan pourrait faire penser que le règne de l'objet-assemblage est désormais sans limite et qu'il est appelé à remplacer les autres formes d'expression. Morte la Peinture ! Morte ou annexée la Sculpture ! Il n'en est rien, bien évidemment ! Si l'objet a permis à des artistes aussi différents que Spoerri, Takis, César ou Kowalski de donner l'essentiel de leur œuvre, il n'en reste pas moins que l'art actuel, dans sa diversité et son foisonnement, conserve une place importante aux techniques traditionnelles. Le tableau, effectivement en déclin sous sa forme abstraite, retrouve une vie nouvelle avec l'image hyperfigurative et divers procédés de transposition qui vont de l'usage de projections jusqu'aux reports photographiques sur toiles émultionnées. L'objet s'y retrouve, curieusement, récupéré et magnifié par la précision du rendu volumétrique. De Gnoli à Klapheck, chez Monory, Klasen, Gäfgen et bien d'autres, il rentre à nouveau dans les deux dimensions de la toile, devenu inquiétant à force de distance, de froideur, d'isolement.

Mais l'objet semble surtout devoir être lui-même débordé par des démarches plus radicales. Si scandaleuses qu'aient pu apparaître certaines de ses manifestations, il n'en reste pas moins, voulu comme tel ou « récupéré », une « œuvre d'art » (même si elle fut anti-art au départ). Dans les perspectives de l'art pauvre, de l'anti-forme, la notion d' « œuvre » fait place à celle de « pièce ». L'objet trouve en principe sa fin en lui-même. La pièce renvoie au contraire à toute une série de démarches de l'artiste dont la réitération et l'enchaînement donnent la signification, la direction. Important déjà chez les Nouveaux Réalistes, en particulier chez Klein, Tinguely, Spoerri, Christo, ce mode d'expression, qui se rattache moins à une œuvre déterminée qu'à la séquence où elle s'insère, devient systématique chez des artistes aussi différents que Jean-Pierre Raynaud ou Buren.

Mais la notion de « pièce » supposait encore un support matériel qui disparaît avec les « travaux » des artistes du concept où ne subsiste que le document (photographies, imprimés, textes dactylographiques). Au-delà encore, dans le domaine de plus en plus important des attitudes, des actions, des comportements, le processus créateur s'identifie désormais aux gestes, à l'événement. Il est donc éphémère et ne peut être qu'évoqué sous forme de documents d'archives, qu'il s'agisse de clichés, de films ou de bandes en vidéo-cassettes. L'artiste n'a fui les murs du musée et de la galerie, consacrés à la peinture, à la sculpture et à l'objet, que pour se retrouver dans les rayonnages de la photo-vidéo-cinémathèque, cette section en croissance rapide de la conservation.

Ceci tuera-t-il cela ? Fausse question entre beaucoup d'autres. Les manifestations fugitives, embaumées dans la bande ou le film, ne remplaceront pas plus l'objet que celui-ci n'a supplanté le tableau ou la sculpture. Combien y eut-il de prophètes pour proclamer que le théâtre était condamné par le cinéma, que le cinéma ne résisterait pas à l'offensive de la télévision, qui à son tour, etc. ? En fait, cet élargissement de l'éventail des moyens d'expression et des techniques, mis à la disposition des créateurs de plus en plus nombreux pour communiquer avec un public de plus en plus étendu et différencié, est un phénomène, normal et bénéfique, car il permet une diversification des œuvres, une emprise accrue sur l'environnement de l'homme actuel, des procédés plus directs pour ce déchiffrement du réel qui a toujours constitué une des démarches fondamentales de l'artiste.

maurice eschapasse

Eléments de bibliographie :

Alfred H. Barr :
Fantastic art, Dada, Surréalisme,
Museum of Modern Art,
New York, 1947.

William C. Seitz :
The Art of Assemblage
Museum of Modern Art,
New York, 1961.

Alain Jouffroy :
Les Objecteurs,
in Quadrum XIX,
1965.

Pierre Restany :
Un manifeste de la Nouvelle Peinture,
les Nouveaux Réalistes,
Paris, 1968.

Gérald Gassiot-Talabot :
Le Nouveau Réalisme,
in Opus II, 1968.

« The Machine... » :
Musée d'art moderne New York
1968
Préface de Ponthus Hulten.

Jean-Clarence Lambert :
Le Parti-Pris des Objets,
in Opus 10-11,
1969.

William S. Rubin :
Dada and Surrealist Art,
Londres, 1969.

Catalogue du Nouveau Réalisme,
Rotonda delle Besana,
Milan 1970.

Métamorphose de l'objet,
Art et Anti-Art,
1910-1970,
Bruxelles 1971.

nouvelles tendances depuis 1963

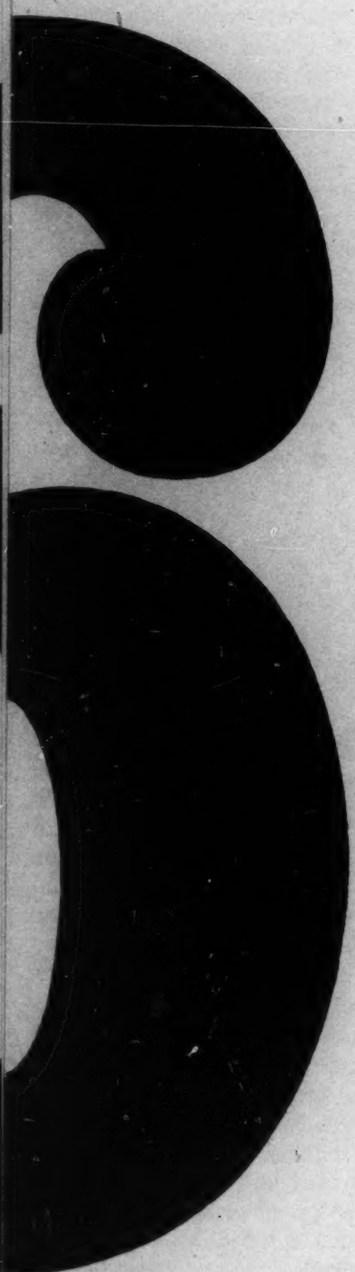
jean clair

Il y a dix ans, un peu plus, un peu moins, vers 1962, une nouvelle génération d'artistes sortait des Beaux-Arts. Ils avaient entre 20 et 25 ans. Ils étaient les héritiers.

Mais quel était leur héritage ? A en croire un livre qui venait juste alors de sortir en librairie, ils étaient les héritiers d'une école de Paris, toujours florissante et qui, depuis plus de quarante ans, ne cessait d'étonner le monde par ses qualités de sensibilité si propres au génie français. De ce miracle perpétuel, on ne trouvait d'ailleurs d'explication que dans l'ordre surnaturel. N'était-ce pas « que l'Esprit souffle encore dans cette vieille cité et que le « climat » y est plus propre qu'ailleurs à l'épanouissement des talents dans l'indépendance et la liberté » [1]. Sans doute ne tenait-il à cette nouvelle génération qu'à se laisser à son tour pénétrer par cet « Esprit » pour qu'un nouveau chapitre vînt s'ajouter au livre d'or de l'art français.

Quand elle commença cependant de se manifester, vers le milieu de la décennie, par exemple en 1964 à l'exposition des *Mythologies quotidiennes*, ou l'année suivante au *XVI^e Salon de la Jeune Peinture*, les observateurs constatèrent vite une sorte de refroidissement soudain du « climat »: il semblait soudain qu'on entrât dans une ère glaciaire. En fait, les héritiers semblaient plus occupés à liquider leur héritage qu'à le faire fructifier...

C'était, aussi bien, qu'ils étaient mieux placés que quiconque pour savoir combien l'héritage en question s'était dévalorisé. En moins de deux ans, les deux années qui précédèrent leur entrée en scène, ils virent naître, se développer et s'installer ce qu'on a appelé « la crise » [2]. Triomphaient alors, avec dix ans de retard sur le



reste du monde, les divers courants abstraits, de l'abstraction lyrique au paysagisme abstrait. Etaient parallèlement ignorés, méprisés, ostracisés, tous les courants qui, du Pop'Art au « hard edge » étaient nés, entre 1955 et 1962, en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis. Les musées venaient d'exposer Kandinsky mais il faudrait attendre sept ans encore pour qu'on osât y montrer Mondrian, cet « étranger »... Et plus d'un de cette nouvelle génération se souviendra longtemps d'avoir découvert Mark Rothko à la sauvette, alors qu'on l'exposait cette année-là en France, pour la première fois, au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris : son œuvre, n'ayant pas été jugée digne de figurer aux côtés des maîtres parisiens, avait été reléguée dans les sous-sols du quai de New York... Des magazines d'art de l'époque, il semblait que les éditorialistes — les mêmes qui, aujourd'hui, avec les mêmes arguments, se sont élevés contre cette exposition —, ne fussent occupés qu'à défendre la pureté de l'art de tradition française contre les contaminations étrangères et, en particulier, contre la soi-disant vulgarité de l'art américain, à un moment où celui-ci, avec Rauschenberg et Jasper Johns, avait déjà produit ses maîtres et ses chefs-d'œuvre. L'un des plus beaux titres d'articles de ces années-là fut sans doute : « La Jeune Peinture *débauchée* par le Pop Art ». Comme si l'on attribuait au Pop'Art « le rôle que les parents inquiets font jouer aux mauvaises relations ou que les bourgeois attribuent aux meneurs au cours des grèves ou des manifestations », remarquait le critique Michel Troche qui ajoutait que, si délicate que soit l'Ecole de Paris, « on ne sauverait pas ses meubles en claquant les portes ou en fermant les fenêtres » [3].

Cependant, des rares galeries parisiennes à s'occuper de la jeune peinture, les unes fermaient en effet leur porte, les autres s'établissaient à New York. Cependant, des aînés immédiats de cette nouvelle génération, la plupart quittant cette galère qui faisait eau de toute part, et parmi eux Arman, Martial Raysse, Spoerri, Christo, Maryan, Tinguely émigraient aux Etats-Unis, d'autres comme Robert Filliou en Allemagne. Et plus d'un de ceux qui demeuraient prenait des attitudes d'exilé de l'intérieur. Cependant, en 1964, Rauschenberg obtenait le grand prix de la Biennale de Venise.

A tout cela, les coassements des grenouilles ne pouvaient mais. Car le fait était que, coupé de toute réalité, isolé dans un provincialisme arrogant, Paris avait depuis longtemps cessé de jouer le moindre rôle sur le plan artistique international. A force de semer le mensonge, on récolte de l'imposture. Et personne mieux que cette nouvelle génération n'était en mesure d'en juger l'étendue.

Un tournant radical

Remarquons d'abord que si cette génération arrive sur scène au plus fort de la crise esthétique que Paris et la France subissent, trop tard pour en être la victime, mais assez tôt pour en tirer les conséquences, elle est aussi l'exacte contemporaine de ce tournant radical qui se dessine dans l'histoire de la société française entre 1960 et 1962 et que les sociologues, quelle que soit leur orientation, ont constaté en désignant cette société naissante par une série de termes qui marquent précisément cette transformation ; « société de masse », « société de consommation », « capitalisme d'organisation ».

La période précédente était restée

celle d'un capitalisme de crise, tributaire de la fin du conflit mondial, de la liquidation des guerres coloniales (l'Indochine, l'Algérie), de l'établissement heurté enfin des monoples et des trusts. Une telle économie, si l'on reprend les analyses de Lucien Goldmann, avait entraîné peu à peu la suppression des fondements de l'individualisme, et créé « une situation où aussi bien la philosophie que la littérature ne pouvaient plus être fondées sur les valeurs trans-individuelles, depuis longtemps réduites à l'implicite, ni sur l'autonomie et le développement de l'individu » [4]. La philosophie de cette époque reste ainsi inscrite dans une perspective qui conserve par certains côtés des éléments individualistes : le *da-sein* heideggerien, le « pour-soi » sartrien, « mais qui n'est plus centrée sur la raison ou la perception, c'est-à-dire sur les possibilités de l'individu, mais au contraire sur ses limites » [5].

En littérature, de Sartre à Camus et à Beckett, le modèle reste semblablement le héros malheureux, habité par l'angoisse de ses limites et, en particulier, de la limite par excellence, la mort, qui sent peu à peu son individualité lui échapper et se dissoudre dans la neutralité d'un monde « réifié ».

En art, enfin, continuent de se déployer des tendances expressionnistes, existentielles, volontiers dramatiques ou tragiques, tant dans leurs formes abstraites, chez un Fautrier, un Wols, un Soulages, que dans leurs formes figuratives, chez un Giacometti, un Balthus, un de Staël, qu'encore dans cette forme ambiguë du paysagisme non-figuratif chez un Bazaine ou un Tal Coat. Ici et là, on trouve une peinture hantée par la conscience de la dissolution de l'individu — individu qui « échappe » à la préhension figurative comme il éclate ou se disperse dans les techniques abstraites — peinture hantée par la conscience de la finitude du sujet et d'un certain malheur de l'être, mais peinture hantée sans doute aussi par la conscience de sa propre finitude en tant qu'art, par le pressentiment de sa propre disparition, comme si l'on touchait là la limite extrême du projet humaniste.

La nouvelle histoire qui commence de s'écrire au tournant de 1960 consacrait bien en effet l'achèvement de ce projet, tout comme elle consacrait la disparition de l'individu, ou du sujet, et le triomphe de l'objet.

Qu'à un regard chaleureux (humain) mais angoissé, enté qu'il était sur l'être et sur le temps, ait succédé un regard froid et neutre (sans coloration psychologique), errant sur l'apparence et l'étendue, la rupture est d'importance. Phénomène de « dessèchement », de « glaciation », remarque Gérald Gassiot-Talabot [6], qui signifie, pour beaucoup, « la fin d'un certain expressionnisme, un refus des valeurs tactiles, de la sensibilité traduite par la virtuosité chromatique, l'épaisseur de la pâte, la viscéralité gestuelle ». Et peu d'années après, l'un des analystes les plus aigus d'un art qui semblait ainsi s'effacer des rivages de l'humain, avouera qu'au sein de cette nouvelle peinture il ne peut s'empêcher d'« avoir froid » [7].

Mais si, de ce changement soudain de climat, il est trop tôt sans doute encore pour analyser les raisons profondes, essayons d'en déceler les causes les plus immédiates.

Un rapport nouveau à l'objet

Il est un premier point sur lequel il convient d'insister : le rapport nouveau à l'objet qui s'établit alors. La génération précédant immédiatement celle dont il est ici question, c'est-à-dire, en gros, la génération des Nouveaux Réalistes, est celle qui subit de plein fouet et la « crise » artistique et les effets du tournant économique que nous venons d'évoquer. Aussi bien est-elle celle qui, première à éprouver dans sa quotidienneté le raz-de-marée des objets produits par la société d'abondance paraît réagir à celui-ci par un mouvement d'appropriation immédiate : collé, empaqueté, piégé, accumulé, l'objet s'intègre directement à l'œuvre jusqu'à parfois ne faire de l'œuvre qu'un objet parmi les autres : mouvement brut, adorateur et sacrilège à la fois qui n'est pas sans rappeler celui du « sauvage » se précipitant sur la montre ou sur le stylo, non pas pour lui donner un sens, mais pour se l'approprier voracement, en faire la relique ou le fétiche d'une société encore incompréhensible et merveilleuse à laquelle on vouerait quelque étrange et nouveau « cargo-cult ». Remarquons d'ailleurs qu'au même moment, se développera, comme le remarque Jean Baudrillard [8], non plus chez les artistes cette fois, mais chez les « amateurs », un mouvement identique mais inverse vers l'antiquité, la brocante, l'objet ancien témoignant au fond du même processus d'acculturation sauvage et d'appropriation magique où l'objet n'a plus une « fonction » mais une « vertu ».

Vis-à-vis de ce monde nouveau de l'objet qui se crée parallèlement au monde de l'humain, la génération qui nous occupe ici manifestera au contraite une attitude tout opposée. L'objet n'est plus un fétiche, ce n'est plus un objet « signé » mais c'est, au contraire, le radicalement autre, l'indifférent. Le regard qu'elle pose sur cet

univers décidément réifié, sur cet environnement pléthorique où tout se consomme, les produits matériels mais aussi les biens spirituels — aliments, aussi livres, tableaux, disques, l'ordre des choses, mais aussi l'ordre du discours sur les choses, le système entier de la production, mais aussi la totalité du corpus culturel dont elle a enfin, à travers la Bibliothèque et le Musée, pleine et totale jouissance [9] —, est un regard non pas d'appropriation, qui ne serait que dérisoire, mais au contraire un regard critique, un regard distancié, un regard qui, contre l'abus même, se sait désabusé.

Ses sentiments, sans doute pourrait-on alors, à maints égards, les comparer à ceux des deux jeunes héros des *Choses*, ce petit roman qui paraît au milieu précisément de la décennie qui nous occupe et significativement sous-titré : « Une histoire des années soixante » : « L'argent suscitait des besoins nouveaux. Ils auraient été surpris de constater, s'ils y avaient un instant réfléchi — mais, ces années-là, ils ne réfléchirent point — à quel point s'était transformée la vision qu'ils avaient de leur propre corps et, au-delà, de tout ce qui les concernait, de tout ce qui leur importait, de tout ce qui était en train de devenir leur monde. Tout était nouveau. Leur sensibilité, leurs goûts, leur place, tout les portait vers des choses qu'ils avaient toujours ignorées... » [10].

Distance critique : le regard « froid » qu'ils posent sur ce qui est « en train de devenir leur monde » n'est pas le regard « du vrai libertin » analysé par Laclos, car celui-ci prélude encore à une appropriation du monde, à la jouissance attendue de ses plaisirs. C'est, au contraire, un regard désapproprié, un regard qui établit, fixe et parcourt la distance, désormais infranchissable, entre le monde et le désir, entre le réel et l'homme. Regard dépossédé, démuni mais d'autant plus aigu qui, au lieu de sonder des profondeurs illusoires à la recherche d'une intériorité factice (jamais atteinte, à jamais perdue), ne fera plus que parcourir indéfiniment des surfaces, s'attachant à décaper de celles-ci les apparences, une par une, comme autant de pellicules, jusqu'à atteindre leur vérité la plus nue en une érosion continue du sens.

L'absence de l'homme

Les Grenouilles, qui partagent avec Narcisse le goût de se mirer dans l'eau des étangs, ont pu, on le comprend, s'indigner qu'on vienne de partout annoncer la mort de l'homme et qu'en art comme ailleurs son reflet s'en était effacé. Mais le fait est que l'homme est absent de l'activité artistique contemporaine, comme il est, ainsi qu'on l'a dit, « l'absent des sciences humaines ». Absent, il est ce vide central autour duquel se développe et tourne toute activité esthétique aujourd'hui. C'est même parce qu'il est absent qu'au-delà de lui, mais sans lui, peut se constituer aujourd'hui « l'art » comme forme d'activité autonome : la pratique artistique. Alors qu'il était auparavant la limite vers laquelle tendait infiniment l'activité de l'artiste : frontière idéale à rejoindre à travers un langage qui prétendait à son expression, tourné ainsi vers une « profondeur » toujours plus reculée, vers une périphérie toujours plus essentielle de l'être que la giclée, la ride, l'éclat, toutes les techniques de l'écriture aléatoire de l'expressionnisme avait mis en œuvre pour atteindre, il est aujourd'hui ce creux, cette forme négative et centrale autour de laquelle pivotent inlassablement les multiples *figures* de l'art en une activité, non plus dirigée vers d'improbables effets de profondeur, mais uniquement dirigée vers des effets de surface.

C'est ainsi l'axe même de sa démarche qui s'est tout entier déplacé : à une démarche fondée sur une confiance « naïve » dans les possibilités du langage plastique d'«exprimer» l'homme, de le rejoindre dans ses limites, dans sa finitude même, langage qui aurait eu pouvoir de se développer ainsi en halos de plus en plus élargis et de plus en plus concentrés à la fois, mais dont le développement même ne se pouvait concevoir qu'à partir d'un noyau initial et caché, l'activité occulte d'un Sujet pensant et agissant, toujours identique à lui-même, se substitue une démarche qui exclut le Sujet et qui n'a pour objet que les règles de la démarche même. A l'exploration du sens et du vécu s'est ainsi substituée l'exigence d'une élaboration rationnelle, en même temps que le sujet de la tradition phénoménologique et existentielle a cédé devant les exigences de la structure. Le Peintre disparaît de son œuvre en tant qu'auteur de l'œuvre dans le même temps que l'œuvre se détourne de cette profondeur inaccessible. Car ce qu'elle cherche, ce n'est plus la fuite indéfinie du signifié par-delà l'éparpillement des signes, mais c'est le fonctionnement du système des signes qu'elle emploie. Ce qu'elle découvre ainsi n'est plus une profondeur, mais une surface : l'ordre qu'elle déploie est un ordre sans dedans. Si Georges Mathieu pouvait ainsi écrire imprudemment, en 1963, que le signe doit précéder sa signification [11], il faudrait dire aujourd'hui qu'à mesure que le sens se raréfie, à

mesure qu'il se décape, c'est le signifiant qui paraît déborder le signe...

C'est bien, en effet, cette prééminence du signifiant, cette instance de la lettre sur l'esprit, cette lecture qui se veut au ras du texte, au plus proche de la matérialité textuelle, que l'on va retrouver dans toutes les manifestations de l'art actuel. Quoi que je peigne ou mette en scène, objet, figure, configuration abstraite, quelque chose est toujours déjà là, qui parle avant moi ; loin d'être innocent, premier, originel, docile à quelque obscure spontanéité, mon langage se voit immédiatement piégé par tout un répertoire, un trésor, un magasin, un corpus — qu'on l'appelle mémoire involontaire ou musée imaginaire — de formes et de significations qui s'imposent à moi avant même mon premier geste. De cette instance (de cette insistance) à ma propre décision, s'étend l'espace du regard neutre et lucide. Mais c'est aussi l'espace d'un manque essentiel, le signe d'une coupure, appelant toujours autre chose que ce qui est dit là, césure dont le fragment comprend et exclut, tout à la fois, le tout.

Ainsi, s'il nous fallait définir la coupure épistémologique qui semble ici se dessiner, pourrions-nous dire peut-être de l'art qui semble achever son histoire la plus vive vers 1960, qu'il aura décrit toute sa trajectoire sous l'ordre de la *métaphore*. Expressionnisme abstrait, tachisme, abstraction gestuelle, figuration expressionniste : il s'est toujours agi d'un art tourné vers le questionnement de l'être, prétendant traquer, cerner, creuser la réalité de l'humain à travers un jeu infini de lignes et de couleurs : autant d'« images » humanistes qui pouvaient être perçues comme les symptômes d'une maladie : symptômes de la conscience qui s'écoute, maladie d'un ressassement infini de l'être.

De l'art qui naît à présent, on pourrait dire qu'il s'éploie au contraire dans l'ordre de la *métonymie*, installant au cœur de son langage l'élision de l'être et la marque (le manque) de son désir, décrivant ainsi un espace qui le met à l'écart des humeurs et des passions, qui le tient à l'abri de toute contamination existentielle. L'homme s'y volatilise en tant que sujet de liberté et d'existence.

Mais s'il disparaît en tant que sujet, c'est pour y renaître en tant qu'objet d'un savoir.

Le retour de l'image et du récit

Parce que s'est effacée en effet de la peinture cette présence occulte, fantomatique, spectrale de l'homme, dissimulée qu'elle était dans les replis d'un langage subjectif qui prétendait exprimer son être, c'est parce qu'a été expulsée, conjurée, extériorisée son image que peut réapparaître aujourd'hui, mais à l'extérieur du procès créatif et comme en surface de la toile, la figure même de l'homme, qu'à nouveau peut se déployer dans la peinture son aspect objectif.

Et c'est aussi, en un même mouvement, parce que le temps intérieur de l'œuvre qui se manifestait, soit par le projet du geste « abstrait », coalescence d'un acte et d'une intention, soit par le *non-finito* du geste figuratif, tendu, chez un Giacometti ou un Balthus, vers une impossible saisie des apparences, a été expulsé lui aussi, c'est parce que cette temporalité diffuse, interne à l'œuvre, a elle aussi été rejetée à l'extérieur, que la durée, aujourd'hui, peut de nouveau (comme dans les prédelles médiévales) se représenter. Temporalité autre, conçue non plus comme une catégorie de la conscience mais comme une forme de l'étendue : à son tour spatialisée, figurée sous forme de séquences ou de narrations continues.

On peut dire ainsi que, de même que l'image objective, la figure, ont fait leur réapparition dans l'œuvre contemporaine, de même qu'une nouvelle *mimesis* de l'homme et des choses s'y fait jour, de même l'anecdote, la narration, le récit, la chronique, sont aujourd'hui partie intégrante de l'art actuel. L'art, aujourd'hui, raconte. Et s'il raconte l'homme, c'est que l'histoire de l'homme lui est devenue étrangère.

L'œuvre en question

Mais si l'homme est de nouveau pris comme objet et non plus comme sujet d'un savoir, l'œuvre, le tableau, la sculpture, la pratique artistique elle-même, peuvent en retour devenir le sujet du procès esthétique.

L'œuvre devient ainsi à elle-même son propre questionnement, elle creuse en elle-même son propre manque, elle est d'elle-même sa propre définition : « L'œuvre raconte sa propre création. Ce qu'une toile exhibe, c'est comment elle est faite. » [12].

Un tel questionnement, c'est à deux niveaux différents qu'il peut opérer. Au niveau de l'image elle-même, c'est-à-dire au niveau des conditions de sa production, des lois de son fonctionnement, des règles de son efficacité.

Mais ce peut être aussi au niveau de ses constituants matériels : la toile, le châssis, les apprêts, les pigments, etc., comme autant d'éléments soumis à l'analyse.

Enfin, dans une étape ultime de cette « exposition », quand l'œuvre éclatée, dispersée, réduite à sa structure la plus élémentaire, finit par s'abolir en sa

réalité matérielle d'œuvre, c'est alors l'artiste lui-même qui peut rentrer en scène et, en un étrange et nouveau paradoxe du comédien, introduisant en lui-même la distance critique, devenir lui-même son œuvre.

On aura ainsi nommé les quatre catégories définissant le quadrilatère dans lequel, ou autour duquel, semble tourner toute l'activité esthétique contemporaine : l'imaginaire, l'image, le support et le comportement.

L'imaginaire

Un trait commun réunit des artistes par ailleurs aussi différents que *Wolfgang Gäfgen, Gérard Gasiorowski, Jacques Monory, Gérard Titus-Carmel,* pour ne citer qu'eux : d'une part une facture neutre et impeccable, le fait, d'autre part, qu'ils narrent des histoires apparemment singulières, personnelles, à la limite des obsessions intimes.

Nous n'entendons pas pourtant, par « imaginaire », une dimension fantastique, un quelconque onirisme : l'image qu'ils proposent est rigoureusement réaliste, sans distorsion apparente. Elle ne ressortit pas plus à la catégorie du trompe-l'œil, de l'illusionnisme pictural, ce qui l'apparenterait à ce qu'on a pu appeler parfois le « Réalisme magique » : elle ne se donne pas comme simulacre hallucinant du réel, elle se donne au contraire comme image peinte.

Ce dont on pourrait plutôt rapprocher le travail de ces artistes, ce serait de certains aspects de la *Neue Sachlichkeit* ou bien, plus encore peut-être, par le « climat » de l'œuvre, par la pauvreté voulue des matières, par la facture lisse et monochrome, par l'acuité du trait, de certains aspects du symbolisme fin-de-siècle, d'un Khnopff ou d'un Mellery...

Nous entendons donc par « imaginaire » la faculté de produire des images qui se donnent comme analogues au réel en s'affirmant dans leur matérialité d'images peintes et qui, dans l'espace, dans le jeu ainsi créé, de l'image à l'imagé, témoignent de leur vertu fascinante, de leur pouvoir hypnagogique.

On est là dans la catégorie de l'imaginaire décrite par Sartre : celle où l'image donne son objet comme un néant d'être, une absence présente, et ce d'autant plus que l'image est plus proche de son modèle. Car, de ces images qui doublent, redoublent le réel, j'éprouve soudain qu'à la faveur de cette répétition, ce qu'elles me tendent m'est aussitôt dérobé. Sous l'image, comme en négatif, se creuse la place de ce qui est là représenté.

Qui n'a éprouvé, à regarder la photo d'un être cher, le secret pincement de la mort ? A regarder ces photos d'amateur, maladroites, mal éclairées, tremblées, qui ont capturé au hasard tel aspect fugitif d'un être, l'impression que celui-ci, fût-il toujours de ce monde, avait disparu ? Comme si, immobilisé, l'instant paradoxal appartenait à un autre temps, à une autre vie que ceux dans lesquels on a vécu... La photo est ainsi, tout à la fois, ce qu'il y a de plus irréfutable dans son objectivité — trace, document, preuve — mais aussi de plus irréel.

C'est d'un tel réalisme photographique que relève l'imaginaire. Si proche du réel, il en marque la coupure. L'imagé ne trompe un instant mon désir que pour l'exaspérer mieux.

Car ces images qui parlent du temps sont étrangement vides de toute dimension temporelle. Evoquant des situations émotives très fortes, elles sont étrangement dénuées de toute émotion. Autobiographiques souvent, elles sont aussi les plus impersonnelles qui soient.

Métonymie du réel, l'image est ainsi celle de mon désir même : la nostalgie d'une inaccessible proximité des choses.

Cette césure, tel ou tel élément dans l'œuvre la souligne ou la désigne.

Chez Monory et Gasiorowski, ce peut être la réduction chromatique, le monochrome. Chez le premier, le bleu est couleur du rêve et du souvenir. Tel l'azur mallarméen, il est « ce qui se présente au-delà de son absence, ce qui s'affirme au-delà de ce qui le dénie... C'est dans le vide que se mire sa plénitude » [13]. Le bleu, c'est ainsi la vitre, le filtre, l'écran qui se glisse entre moi et l'objet de mon désir, entre le présent et mon souvenir. Chez Gasiorowski, du blanc au noir, les nuances racontent l'histoire d'un monde qui, réduit à sa seule apparence, et ce d'autant qu'elle est plus fidèlement rendue, semble avoir lâché la proie pour l'ombre. Tirées comme d'un album de famille, les images se succèdent tels les feuillets d'une éphéméride, à la recherche d'un improbable temps perdu.

Chez Gäfgen, l'absolue véracité du tracé, la perfection du rendu, la maîtrise de l'illusion, sont sans arrêt dénoncées par les réserves aménagées dans le dessin : le « défaut » intrinsèque de l'image, son caractère de mirage, sont ainsi comme démasqués par les « blancs » de la composition, comme on peut parler de « blancs » dans le déroulement de souvenirs.

Chez Titus-Carmel enfin, la perfection quasi conceptuelle des formes — volumes géométriques simples, parallélépipèdes ou sphères — est mise en cause par les avatars du temps : la dégradation, l'altération, le froissement,

la pliure, le délitement. C'est l'espace que ronge le temps ; la forme platonicienne du *Timée* en proie au chaos, le monde intelligible envahi par le désordre du sensible, la pureté du concept altérée par la sensation, l'objet lui-même enfin, mis dans la perspective de son souvenir, détruit, comme dans le mythe de Dorian Gray, par sa propre image... Sur le plan formel enfin, s'oppose à la rigueur d'épure du dessin coté la liberté apparente d'un dessin réaliste se pastichant lui-même.
Arpenteurs de l'absence, ces peintres de l'imaginaire dressent la topologie minutieuse d'un monde déserté, ils dénombrent inlassablement les trésors d'un passé perdu.

L'image

Si la photographie, en tant que document objectif sur le réel constitue le plus souvent le référent des peintres de ce que nous avons appelé « l'imaginaire », le référent de ceux qui travaillent sur l'image, c'est l'image elle-même. Le point de départ de leur démarche, le matériau initial, c'est le domaine entier, omniprésent, répétitif et obsédant de l'image tel que la société de consommation l'a établi et qui finit par constituer un réseau serré et parallèle au monde « naturel » : l'image banale des *mass media*, populaire, vulgaire, agressive ou triviale : marque publicitaire, placard de cinéma, affiche, illustration de magazine, bande dessinée, etc., mais aussi bien l'image « culturelle », la reproduction d'œuvres d'art qui, diffusée à des dizaines de millions d'exemplaires, enlève à l'œuvre ainsi reproduite et véhiculée son « aura », pour employer un terme de Walter Benjamin [14].
Ce qui est donc ici en question, c'est le statut même de l'image. Sa réalité matérielle d'abord, les procédés techniques qui la font apparaître ou qui la mettent en doute : son degré de cohérence ou de pertinence, sa prégnance ou son indécision, son ordre proche ou lointain, son organisation simple ou complexe, à partir d'un élément simple. Ainsi de la trame utilisée en photogravure qui, à partir d'un point, permet d'obtenir, de proche en proche, une reproduction « fidèle » de la réalité. C'est cette réflexion sur la nature continue/discontinue de l'image photomécanique, sur sa réalité et son irréalité, qui alimente le travail, par exemple, des représentants du « Mec' Art » : un *Alain Jacquet*, un *Samuel Buri*.
Mais il peut s'agir aussi d'interroger la structure de l'image, les règles plastiques qui la régissent, le système de signes qui la fonde, bref sa rhétorique. En partant ainsi des conventions plastiques qu'on rencontre à l'intérieur d'un répertoire formel déterminé, celui par exemple légué par le surréalisme, ainsi d'un certain espace, du trompe-l'œil, des connotations symboliques de certaines formes, un *Kermarrec* élabore une critique interne de ces conventions, déconstruisant méthodiquement leur agencement, élaborant à partir de ce qu'on pourrait nommer des figures de style déjà connues (enregistrées qu'elles sont dans les archives des historiens d'art), d'autres figures, mais dont le sens s'inverse ou s'annule, comme en un phénomène de tropisme pervers.
De même, un *Télémaque*, à partir d'un répertoire limité et cohérent de figures tirées d'un champ déterminé de la praxis humaine, ustensiles, outils, articles de sports..., tire des agencements ou des constellations de signes où un linguiste pourrait sans doute reconnaître autant de mécanismes mis à nu d'un discours. qui auraient nom syllepse, litote ou antonomase...
C'est aussi en puisant dans l'iconothèque fabuleuse de la quotidienneté, dans le répertoire infini des images « consommables », qu'elles soient banales ou prestigieuses, qu'un *Erró* compose des toiles conçues comme autant de collages, ou plutôt de catapultages d' « objets-signes ». Objets-signes car ce n'est pas tant les choses mêmes qu'il peint que le discours qu'on tient sur les choses : leur légende, la fable du monde et de ses appétits, la saga dérisoire des sociétés d'abondance. L'image ne fonctionne donc pas ici au niveau de la dénotation (ce n'est pas l'image de ceci ou de cela), mais au niveau de la connotation pure, de son affect psychologique. Pour remplir son but, elle se doit donc d'être volontiers agressive, « mal peinte », ruinant dans sa facture même l'idée d'une « qualité esthétique », de même qu'elle fracasse en les confrontant et en les accolant les valeurs les plus établies de notre société, lorsque l'automobile Cadillac rejoint l'autoportrait de Van Gogh dans le même magasin aux accessoires des objets de « standing ».
Il s'agit donc toujours ici d'une image au second degré, d'une « image d'image », au sens où les positivistes anglo-saxons parlent d'un sens du sens, d'un *meaning of meaning*. Le souci qui l'anime, c'est celui d'une critique interne des lois de son fonctionnement ; sa démarche, c'est de construire un ensemble cohérent à partir des éléments déconstruits d'un autre ensemble toujours déjà là — tel le procédé du bricolage décrit par Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage* — et son but, créer ainsi une sorte de métapeinture, image dont la structure rende compte d'un matériel icônique *a priori*

qui, occulté, restera lié à elle d'une connexion là aussi métonymique.

Le support

Mais si l'image peinte peut être ainsi soumise à une critique interne rigoureuse, l'œuvre elle-même, en tant qu'objet matériel, peut être, à son tour, soumise à une analyse identique à partir du moment où l'on considère comme autant de conventions le fait qu'elle est constituée d'éléments matériels qui sont le châssis, la toile, l'apprêt et les pigments.

« Les tableaux, du point de vue de leur existence physique, sont de simples objets matériels. Nous considérons chaque tableau comme un seul objet, consistant en un support solide (pierre, bois, carton, etc.), plus les couches de couleurs et de vernis qui les recouvrent. Bien que l'analyse puisse examiner à part ces divers éléments, on les considère d'abord comme constituant, pris ensemble, une seule unité matérielle douée des propriétés que les solides tirent de leur matérialité. » Si Etienne Gilson, dans *Peinture et Réalité* [15], affirmait ainsi l'être physique du tableau, ce n'était, conforme en cela à une esthétique idéaliste, que pour se détourner aussitôt de cette matérialité au profit de « son être phénoménologique qui lui appartient lorsque, étant appréhendé comme œuvre d'art, il est véritablement un tableau ».

Dans la tradition occidentale, en effet, si la peinture est d'abord un objet (toile tendue sur un châssis et apprêtée), elle reste cependant niée en tant que tel par un regard culturel qui, négligeant son objectalité, n'en considère que l'image phénoménale qu'elle propose dans les limites d'une représentation à deux dimensions, celle de la « fenêtre ouverte » : réduit, tout un théâtre s'y projette selon les règles d'un code (figuratif ou abstrait) dont une classe sociale privilégiée, détentrice des valeurs de la culture — comme aussi bien des moyens financiers d'acheter ce produit phénoménologique — possède seule la clef.

Le tableau est ainsi le lieu d'une mise en scène ; la toile, tendue sur son châssis (qui, aussi bien, en est la châsse) y devient le reposoir d'un produit culturel, lui-même objet d'un culte humaniste et soumis à la spéculation, tant spirituelle que boursière. Une histoire matérialiste de la peinture resterait donc à écrire qui considérerait celle-ci à partir de ses composants matériels et de leur incidence : depuis la peinture sur planche, la table, le rétable, liée à un lieu déterminé, tant en raison de son immobilité et de son poids qu'en raison de sa finalité : commande d'un chapitre religieux au sein d'un système économique particulier, et depuis l'apparition de la peinture à l'huile et de la toile, entraînant une plus grande mobilité de l'œuvre, un nouveau marché et de nouvelles destinations, jusque, poussé au ridicule, à la petite toile de chevalet qui triomphe au siècle dernier, joyau du cabinet d'amateur : on y verrait les interactions étroites qui se nouent, d'une part, entre le sujet, le format, la matière de l'œuvre et, de l'autre, la nature du marché et l'état de la société...

Depuis quelques années, on le sait, tout un courant, aux U.S.A., s'est tourné vers l'affirmation de l'être physique de la peinture en ses divers composants. Pollock, dès 1949, en peignant directement sur une toile posée à même le sol, faisait éclater la notion de format (*free canvas*). Barnett Newman, en peignant de grands champs monochromes de couleurs saturées, Morris Louis, en usant de toiles non apprêtées où l'acrylique diffuse à travers le tissu (*veil painting*), affirmaient la réalité physique de la couleur (pigments). Frank Stella, Hinman, en usant de toiles galbées ou caissonnées (*shaped canvas*), matérialisaient la réalité du support physique du champ pictural. Ils ont été les auteurs successifs de ce qu'on a nommé « l'Art du Réel ».

En France cependant, au même moment et parallèlement, un groupe de peintres, sous l'impulsion de *Claude Viallat*, et un moment réunis dans un groupe, menaient l'entreprise jusqu'à ses conséquences nécessaires. Si l'art américain, en affirmant la présence physique de l'œuvre (sa surface), a ruiné la royauté de l'image que cette surface véhiculait, c'est-à-dire aboli le champ imaginaire et ses présupposés idéalistes, c'est un art qui n'en continue pas moins de produire des objets, objets singuliers, autonomes et signés, dont la singularité et la signature sont autres que de simples accidents, morphologique ici et biographique là. Le groupe « *Support/Surface* », au contraire, en dissociant la toile de son châssis et en poursuivant son travail sur chacun des deux éléments ainsi libérés, engageait la pratique artistique dans la voie d'un matérialisme authentique, semblable en bien des points à celui qu'accomplissaient au même moment, dans le domaine littéraire, certains des membres du groupe *Tel Quel*. La toile, libérée de son support matériel, se fait voile ; de peinture elle devient teinture ; flottant comme une bannière, elle échappe au mur comme elle échappe aux notions d'envers ou d'endroit. Mise en écran, elle organise l'espace où elle se trouve placée, ou l'oblitère.

Le châssis, isolé, devient châsse dépossédée de son image : structure rigide ouverte, il se fait échelle, grille, scansion. Structures ouvertes aussi, mais empruntant à la toile sa souplesse, les cordes, les filets, participent à ce travail dont un des traits les plus caractéristiques reste d'échapper à la clôture d'un lieu consacré et élitaire : non plus lieu religieux comme pour le rétable, non plus palais comme pour la peinture d'apparat, non plus musée ni galerie pour la toile de salon, non plus intérieur bourgeois pour le tableau de chevalet, mais espace ouvert à tous.

Le comportement

Si l'œuvre a tendance ainsi à être, non plus le produit d'un travail destiné à un public déterminé (à un marché), mais le médium occasionnel d'une démarche théorique, il peut arriver, à la limite, qu'elle disparaisse totalement, ou bien qu'elle ne subsiste que sous formes de traces, de documents, d'indices.

On entre ici dans le domaine du comportement, c'est-à-dire dans un domaine où c'est l'artiste lui-même qui constitue l'œuvre, qui lui-même se met en scène, ou s'auto-représente. Marcel Duchamp jouant aux échecs, Picabia se produisant dans des actions dadaïstes, Yves Klein, plus près de nous, dans ses « Anthropométries » ou dans son « Saut dans l'espace », sont sans doute les ancêtres directs de toute une forme d'activité artistique où l'artiste intervient directement, se livre à une série d' « actions », de « performances », de « gestes », impliquant une cérémonie, un rituel, c'est-à-dire la présence nécessaire d'un public, soit effective, soit différée, lorsque l'intervention a possibilité d'être enregistrée, filmée ou magnétoscopée.

Au lieu d'être investie dans la production d'un objet matériel — l'œuvre, le tableau, la sculpture, etc. —, il semble ainsi que l'énergie de l'artiste soit ici immédiatement déployée et transmise à une audience, *hic et nunc*, selon des modalités qui rappellent parfois étrangement des pratiques magiques, mystiques, voire sado-masochistes.

Si l'une des caractéristiques de l'art de la décennie précédente aura été la dissolution des frontières entre peinture et sculpture, il semble que l'une des caractéristiques de l'activité artistique, aujourd'hui, soit la dissolution des frontières entre les arts plastiques et les arts de la scène : il devient de plus en plus difficile, en effet, de tracer une frontière entre la « performance » et le « geste », d'une part, et les techniques d'expression corporelle développées par certains théoriciens et praticiens du théâtre, de l'autre.

Cette investigation sur la réalité intime du corps — au sens où les psychanalystes parlent d' « image du corps » — peut encore se faire par la médiation d'objets extérieurs ou de configurations matérielles. Mais ceux-ci interviennent alors plus à titre de preuves ou d'éléments documentaires que pour une quelconque valeur « esthétique ». Ils sont le support contingent, et souvent provisoire, d'un processus d'ordre purement mental, tels la boule de cristal de l'hypnotiste ou la tache d'encre de Rorschach.

Les objets divers collationnés par un *Boltanski* sont ainsi, pris en eux-mêmes, dénués de tout intérêt « artistique » : livres d'écolier, fragments de lettres, photos, vêtements, figures d'argile maladroitement façonnées par un démiurge inquiet [16] : ce ne sont là que les témoins ou les jalons d'une enquête.

De même, les configurations d'objets d'un *Le Gac* : traces visibles d'une activité souterraine, partie émergée d'un iceberg.

Car l'œuvre, ayant fini par se réduire comme une peau de chagrin, les problèmes de formes et de matériaux ayant été épuisés, tout se passe comme si, brusquement, l'artiste s'était retrouvé face à lui-même. Et, l'art ainsi aboli, face à la vie. Après un long, étrange et paradoxal chemin, il semble ainsi que la pratique artistique soit revenue, selon la vieille expression de Lalo : « près de la vie ».

Retour aux sources ou régression ? La réponse dépend de celle qu'on peut donner, par exemple, aux activités des deux artistes que nous venons de nommer, tournées toutes deux vers la recherche tout à la fois maniaque, itérative et dérisoire, de souvenirs d'enfance, d'instants privilégiés du temps jadis, d'épiphanies oubliées.

Nulle complaisance cependant en un tel propos, si teinté soit-il apparemment de subjectivisme. On y retrouve, au contraire, la même distance, la même froideur, le même esprit de système que chez ceux dont on a précédemment parlé, car s'ils sont au plus proche de la vie, l'écran de verre subsiste. En cela, leur démarche, si différents soient les matériaux employés et les œuvres produites, reste identique en esprit à celle d'un Monory ou d'un Gasiorowski.

« La meilleure part de notre mémoire est hors de nous », disait Proust : l'enquête sur leur identité, sur leur passé, sur leur propre image, ne s'effectue pas par une « plongée » en quelque intériorité, mais elle se fait, là aussi, à la surface des choses, dans la neutralité et l'anonymat des objets exté-

rieurs. Les passés qu'ils reconstruisent sont des passés imaginaires ; ce sont aussi des passés collectifs.

Points de convergence

Si différents d'apparence soient ces quatre côtés du quadrilatère que nous venons de parcourir, de l'imaginaire à l'image, du support au comportement, de nombreux recoupements, de multiples points de coïncidence témoignent de l'unité d'une recherche commune, qui est celle d'une même génération. On vient de noter l'affinité profonde de démarche qui relie un Boltanski et un le Gac à Monory ou Gasiorowski, si dissemblable à première vue soit ce qu'ils ont à montrer. De même, qu'un Kermarrec travaille dans le champ traditionnel de la toile tendue sur châssis et peinte, et Viallat dans un champ nouveau où ces éléments éclatent, il n'en reste pas moins que leur démarche est analogue en cela qu'elle est la même critique interne et systématiquement menée d'un certain code pictural.
On ne peut faire ici que brièvement noter quelques autres points de convergence.

La parodie

La parodie, au contraire du pastiche, est une reprise volontaire, consciente et libre vis-à-vis de son modèle. C'est un trait qu'on rencontre chez la plupart des artistes de cette nouvelle génération. Sarcastique chez un *Parré*, lorsqu'il désacralise la Grande Odalisque d'Ingres, teintée de nostalgie chez un *Olivier* lorsqu'il parodie Millet et les peintres de Barbizon, elle se fait bouffonne chez Erró qui « recopie » tour à tour les grands maîtres, de Matisse à Léger, de Van der Weyden à Van Gogh. Mais chez Gasiorowski, on la rencontre aussi lorsque, dans une série de tableaux proustiens, il pousse la reconstitution jusqu'à imiter la touche impressionniste. Parodie aussi chez un Kermarrec qui réutilise un certain vocabulaire, formes surréalisantes par exemple, et une certaine syntaxe, rapport forme/fond entre autres, pour les détourner de leur sens habituel.
Héritiers du musée imaginaire, ils sont aussi les témoins, sinon les acteurs, de la rupture radicale d'avec l'univers muséal.
« Toute chose placée dans un musée devient *ipso facto* parodie d'elle-même » [17] : si l'art, comme on l'a vu, ne peut se constituer de nos jours que comme un contre-langage, s'il est déconstruction systématique d'un ordre existant, la parodie devient alors l'un de ses instruments privilégiés : « Le rôle critique de la parodie est précisément de dégager les formes, de les *vider* et de prouver leur *vide* en les appliquant à tort et à travers. » [18].

L'ethnologisme

Si différentes, voire opposées, soient *a priori* les démarches d'un Viallat ou d'un Rouan, d'un côté, d'un Boltanski ou d'un le Gac, de l'autre, elles se rejoignent pourtant dans le même intérêt qu'elles manifestent, de plus en plus évident, pour le domaine ethnologique, pour la dimension originaire des peuples et des civilisations. Le travail mené sur des techniques et des instruments primitifs par les premiers, chez Viallat sur les nœuds et leurs significations, sur les arcs, sur la vannerie, etc., chez Rouan sur les teintures végétales, le batik, le tressage, rejoignent, par quelque étrange biais, celui mené par le second, chez Boltanski, le modelage ou le pétrissage d'effigies en glaise, le façonnage de « pièges », etc., chez le Gac, les manipulations effectuées dans la nature, cercles de cailloux, menues constructions de bois, comme autant de recueils de traces, de vestiges de peuplades disparues...
En fait, si la génération précédente lisait volontiers Freud et Prinzhorn et fréquentait le Musée d'Art brut, il semble que celle-ci lise plus volontiers Lévi-Strauss et Leroi-Gourhan et fréquente le Musée de l'Homme.
Cet intérêt nouveau pour l'ethnologie [19], ce retour à des techniques primitives, ce questionnement de matériaux simples, cette esquisse d'une paléontologie du langage plastique, apparaissent en fait comme la figure inversée de ce désintérêt que nous avons déjà noté pour l'histoire de l'homme singulier, de ce refus de l'Homme pris comme sujet de liberté et d'existence.

La fin des musées

Que ce soit parmi les artistes de ce que nous avons nommé l' « image », parmi ceux, surtout, qui se consacrent à une peinture politique, de critique sociale manifeste ou cachée, que ce soit chez les représentants du « support », que ce soit, enfin, dans le groupe des actions, gestes ou comportements, une même tendance se fait jour à déserter les lieux consacrés traditionnellement à « montrer de l'art » pour d'autres lieux.
La *Coopérative des Malassis*, comme avant eux Aillaud, Arroyo et Recalcati, élaborent des œuvres collectives destinées à voyager de ville en ville et à être montrées à des publics précisément non acculturés et en des lieux non esthétiques. La plupart des mani-

festations du groupe Support-Surface se sont semblablement déroulées en dehors des musées, soit dans des lieux publics (théâtres municipaux, place et rues d'un village), soit dans des lieux naturels (garrigues, lit d'un torrent, bords de mer ou de rivière, etc.). De même, les activités d'un Boltanski, d'un le Gac, d'un Sarkis, d'une Gina Pane, ne prennent tout leur sens que menées dans des lieux inaccoutumés : entrepôts, hangars, garages, caves, hôtels, passages publics, lieux «neutres» ou «souterrains» qui n'altèrent pas la portée du « geste ».

La mutation qui se dessine ici est significative. Si la production artistique s'est longtemps faite en fonction de l'institution religieuse ou princière, on peut dire que depuis plus d'un siècle (depuis 1793, fondation du Louvre) elle s'est faite en fonction de l'institution muséale. De ce point de vue, on peut envisager l'histoire de l'art contemporain comme l'histoire de la lutte de l'artiste vis-à-vis du musée. C'est par rapport à lui, pour ou contre lui, qu'auront été élaborées les doctrines esthétiques de ce siècle. C'est dans l'espoir de se voir consacré par lui ou, au contraire, dans la volonté d'y échapper, que les mouvements de l'avant-garde se seront succédé.

Or, il est de fait que l'œuvre, aujourd'hui, ne *s'impose* plus au spectateur en tant qu'œuvre, mais qu'elle *s'expose* ou *se dépose*. Elle n'est plus cet objet consacré, dédié et nommé par et dans le lieu culturel où elle est montrée : « objet d'art » qui, quand même serait-il désormais délivré de son cadre ou de son piédestal, ne retire un statut privilégié que de l'entour particulier où il se trouve : musée, galerie, collection, mais elle est cet objet qui, dévoilant les conditions de son propre fonctionnement, s'ouvrant, se déployant, éclatant, abandonne un à un ses douteux et furtifs privilèges et qui, comme on « expose » un enfant au désert pour qu'il meure, tend elle aussi à se résorber, se dissoudre, s'évaporer comme neige au soleil.

Car c'est précisément parce que l'œuvre, aujourd'hui, se dépose ou s'expose, qu'elle est révélation d'elle-même et des lois qui la régissent, que l'artiste ne peut faire aujourd'hui que déserter les lieux accoutumés où « on » l'exposait jadis, qu'il ne peut faire que se réfugier en ces autres lieux hasardeux, publics ou privés, où son activité risque de retrouver quelque vérité, tel le fidèle d'une religion naissante et souterraine, qu'on célèbre hors-les-murs, à l'extérieur de l'enceinte des temples anciens, et déjà désaffectés.

jean clair, 20 février-10 mars 1972

(1) B. Dorival, « *L'Ecole de Paris au Musée National d'Art Moderne* », Paris, 1961, pp. 18-19.
(2) Michel Ragon, *Vingt-Cinq ans d'Art Vivant*, Paris, 1969, pp. 317 à 332.
(3) *Les Lettres Françaises*, février 1965.
(4) L. Goldmann, *La Création Culturelle dans la Société Moderne*, Paris, 1971, p. 108.
(5) *Ibid.*, p. 52.
(6) G. Gassiot-Talabot, *Mythologies Quotidiennes, Figuration Narrative, Peinture Politique* in *L'Art depuis 45*, Bruxelles, 1970, t. II, p. 273.
(7) Gaëtan Picon, *Admirable tremblement du temps*, Paris, 1970, p. 129.
(8) Jean Baudrillard, *Système des objets*, Paris, 1968, p. 116.
(9) Remarquons ainsi qu'elle est la première génération à pouvoir bénéficier de la diffusion massive de livres consacrés à l'histoire de l'art, la première à éprouver le phénomène de la totalisation des connaissances en ce domaine, la première donc à éprouver les effets du Musée imaginaire...
(10) G. Pérec, *Les Choses*, Paris, 1965, p. 33.
(11) G. Mathieu, *Au-delà du Tachisme*, Paris, 1963.
(12) Tzvetan Tedorov, préface à l'exposition Martin Barré, Paris, mai 1969.
(13) Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Paris, 1950, II, p. 301.
(14) Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* in *Poésie et Révolution*. 2. Paris, 1971, pp. 171 et 59.
(15) Etienne Gilson, *Peinture et réalité*. Paris, 1958, pp. 54 et 59.
(16) Boltanski paraît ressusciter, à son insu, le mythe du Golem.
(17) Robert Klein, *Notes sur la fin de l'image* in *La Forme et l'intelligible*, Paris, 1970, p. 376.
(18) *Ibid.* (souligné par moi).
(19) Est-il besoin de préciser que cet intérêt n'a rien de commun avec la curiosité « exotique » des cubistes pour l'art nègre ?

expression graphique et vie quotidienne

françois barré

Alors que les « artistes » continuent d'exprimer, quoiqu'ils en veuillent, les valeurs de la rareté, l'expression graphique édifie quotidiennement la symbolique de notre époque. En donnant naissance à une concentration urbaine accrue, la révolution industrielle a entraîné le développement des maedia et la multiplication des signes immédiatement consommables. L'artiste, détaché de cette production de masse, a perdu de son efficacité pour ne plus s'adresser qu'à une clientèle réduite d'agents culturels (marchands et musées), d'amateurs ou de transformateurs graphiques.

En effet, l'emprise de la classe dominante n'avait pas nécessité, avant la révolution industrielle, la mise en place de supports d'information à large diffusion. L'économie marchande ou agricole qui constituait la base de la richesse, s'inscrivait alors dans un échange étroit ou naturel n'exigeant pas la recherche massive d'interlocuteurs. Parallèlement, l'idéologie, fondée sur un pouvoir héréditaire ou censitaire ne cherchait guère à atteindre le grand nombre. Dans cette société élitiste, l'artiste médiateur transcrivait les valeurs dominantes à travers sa propre sensibilité, magnifiant à la fois l'unicité de son moi et le pouvoir du petit nombre. Il travaillait dans la durée en assurant le passage de la contemporanéité à l'histoire, fondant en cela une culture.

Si l'on confronte ce schéma pré-industriel grossier, qui exigerait maints aménagements, à la situation présente, on perçoit de notables différences. L'économie d'industrie et de services, fondée sur le principe de concurrence et de rentabilisation doit au contraire disposer de tous les moyens de toucher le grand nombre. Car dans une société continuant de se référer au libéralisme, fut-il oligopolistique, c'est le grand nombre, l'électeur et le consommateur, qui doit, en dernière analyse, choisir. Les maedia, la télévision, la grande presse, la publicité véhiculeront donc jusqu'à lui les éléments de ce choix. L'image, le signe, immédiatement perceptibles et facilement connotables s'accumuleront jusqu'à « établir » un consensus et « organiser » une demande économique.

Faute de besoins, créer des désirs, c'est substituer le signe à la réalité, le spectacle à la vie.

« La production ne fournit pas seulement des matériaux aux besoins, elle fournit aussi un besoin aux matériaux... la production ne produit donc pas un objet pour le sujet, mais un sujet pour l'objet » [1].

Le porte-voix de la production, qui permettra d'édifier le sujet de l'objet, c'est la publicité. Et le créateur graphique en sera l'imagier. C'est à travers elle que circuleront les mythes de notre temps, les modèles du bonheur contemporain, les statuts symboliques de l'objet et de son acquéreur, les archétypes d'un rêve collectif consommatoire. Ici, le signe vaut possession. C'est par elle que se dégagera une culture immédiate, reflétant les lois de production et les stratégies du désir.

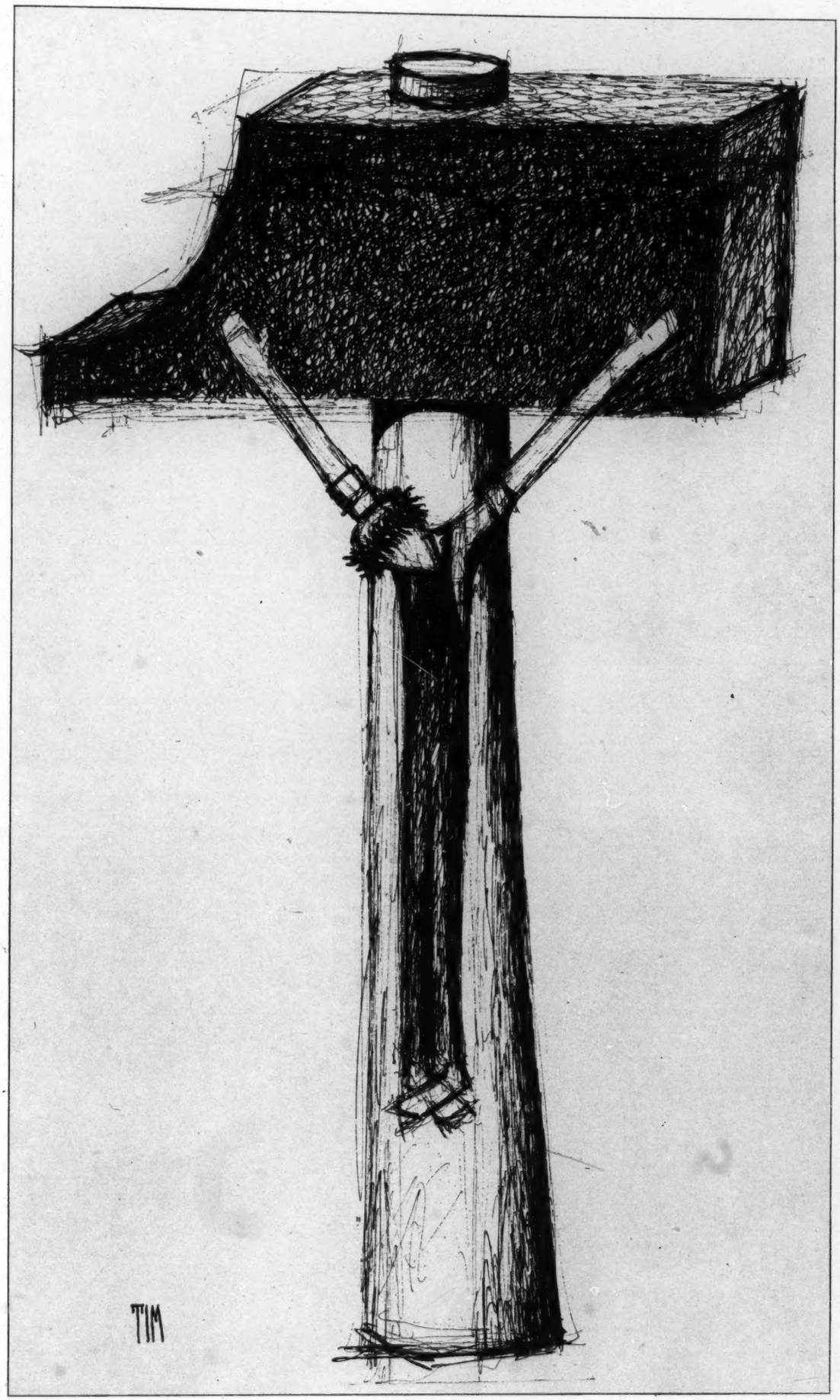
Le créateur graphique travaillera donc dans un cycle court et le plus souvent à la demande. Mais le fruit de son travail sera diffusé à des milliers, parfois à des millions d'exemplaires. Il vivra, commentera et quelquefois créera l'actualité. L'artiste poursuit au contraire une recherche individualisée et ne trouve pas dans le système économique les moyens de sa diffusion à une telle échelle. En cela, l'expression gra-

phique témoigne davantage d'une réalité sociologique. Il serait cependant erroné de séparer arbitrairement ces deux démarches. La création graphique continue en effet de puiser l'essentiel de son inspiration dans les différents mouvements de l'art contemporain. Mais ce phénomène qui paraissait évident au temps de Toulouse-Lautrec l'est beaucoup moins aujourd'hui. Si Rosenquist, Warhol (d'ailleurs sortis de la publicité) ou Oldenburg, si Albers, Vasarely et le cinétisme ont directement influencé l'expression graphique, si une agence comme la S.N.I.P. a permis la divulgation au grand public sous couvert de publicité sur le lieu de vente d'objets et d'images issus du pop art ou du minimal art, on peut entreprendre une analyse exactement inverse. Le créateur graphique bénéficie en effet d'un contact constant avec les techniques d'avant-garde dans les domaines de l'impression, de la photographie, de la reproduction et de la multiplication, et peut y mener une activité expérimentale. Les trames de Jacquet, les montages de Fromanger, mais plus encore le supergraphisme et surtout l'hyperréalisme sortent directement de l'expression graphique publicitaire. L'interrelation est d'autant plus grande que l'artiste commence à dénombrer le monde industriel, ses signes et ses objets, ceux-là mêmes que le créateur graphique avait illustrés, symbolisés et fait vendre. Au bout du chemin, les frontaliers se multiplient tant il est difficile de dire qui est qui et pourquoi. Où situer Lindner, Wesselman ou Stämpfli d'une part, Steinberg, Folon ou Topor de l'autre ? Cela d'ailleurs importe peu.

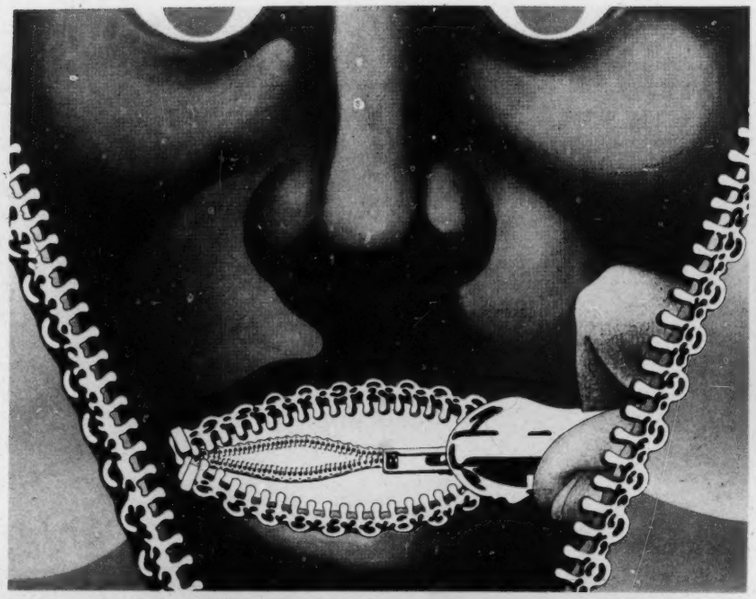
L'expression graphique est innombrable et il faudrait plus d'espace, de temps et de compétence pour entreprendre de la recenser et de l'analyser. Le programme audio-visuel présenté dans l'exposition est donc limité à ses seuls aspects quotidiens, la presse et la publicité. On ignorera ainsi sans les méconnaître les illustrations réalisées pour l'édition, quitte à négliger des recherches et des réalisations de grande qualité (Colette Portal, Etienne Delessert, Maurice Garnier pour ne citer qu'eux...). On exclura également tout un pan d'expression brute particulièrement signifiant et qu'il conviendra d'étudier par ailleurs, les toiles peintes des cinémas, les tableaux de bord des billards électriques (Henri Gruel et Folon les ont déjà « détournés ») et les photos-romans.

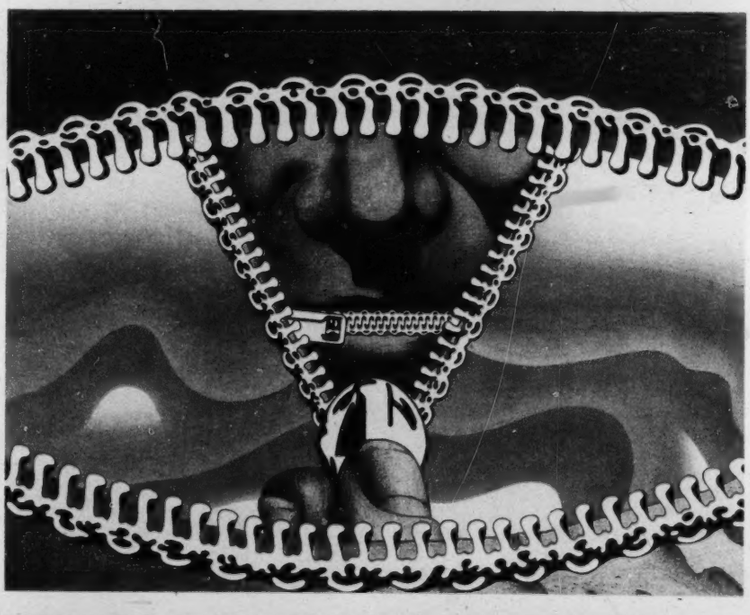
On se dispensera enfin d'insister beaucoup sur la presse enfantine tant elle paraît débile et limitée à réduire l'enfant aux dimensions d'un petit adulte militariste, héroïque, rusé, moralisateur, aspirant déjà aux délices de la réussite sociale. Il n'est guère que « Pilote » qui, grâce à Reiser, Gotlib, Fred, Alessandrini et Cabu, atteigne à la fois à l'invention formelle et à un humour salubre. Mais le petit gaulois chauvin et débrouillard qui sublime les éclatantes vertus du Français moyen et du bon sens national est si ennuyeux qu'on lui préférera ses grands frères modèles le « Tintin » d'Hergé et le « Spirou » de Franquin qui ne sont pourtant guère plus brillants.

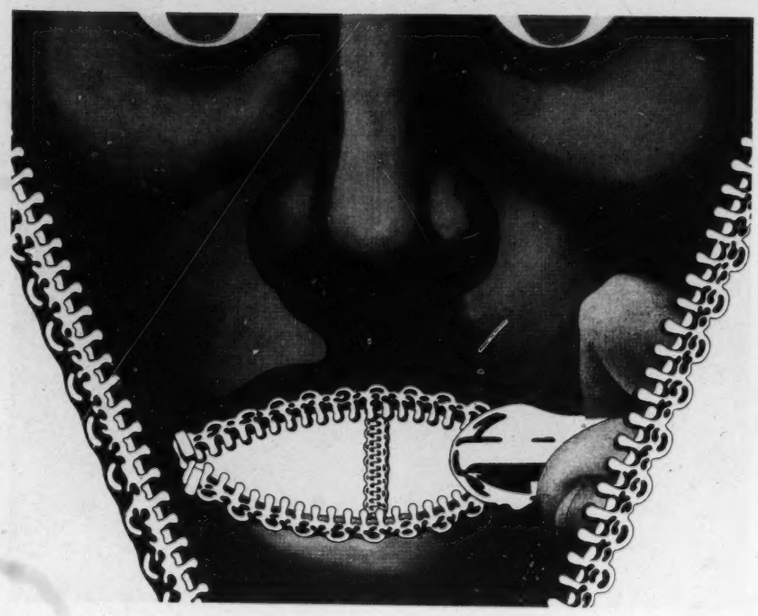
L'expression graphique permet à la grande presse et à la presse d'opinion d'insérer par l'image des raccourcis visuels particulièrement concis et directement lisibles. Mais cette possibilité n'est guère exploitée en dehors de quelques remarquables exceptions. Konk, dans « Le Monde », avec une



Tim
dessin 1960



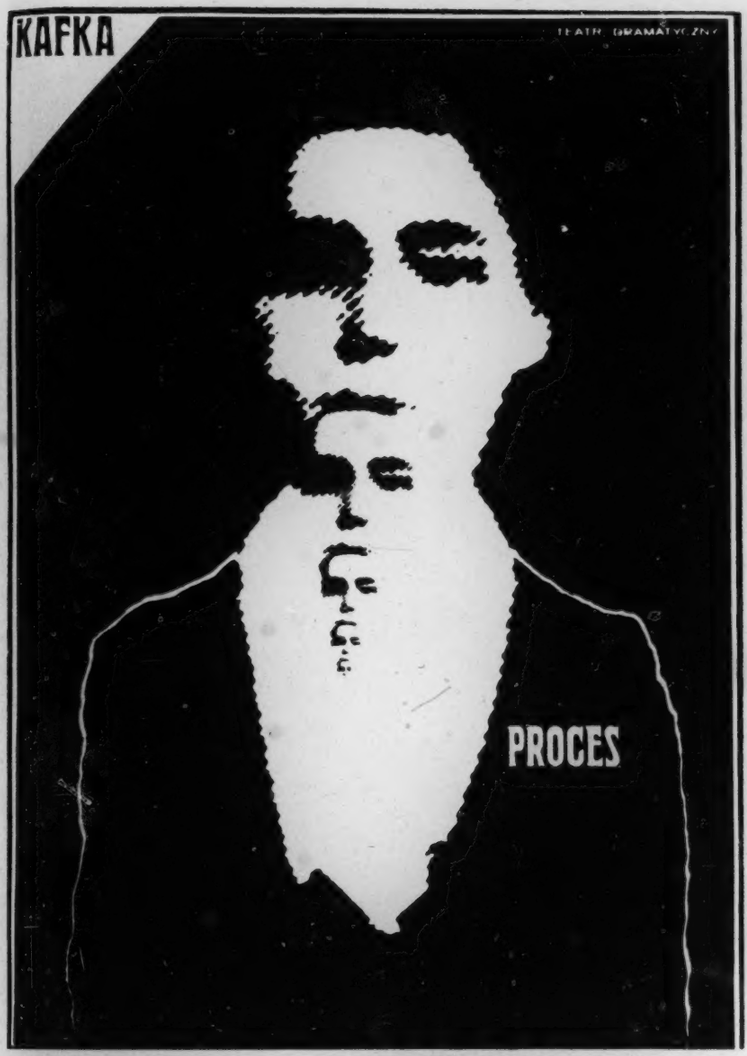




Publicité, 1971

Michel Quarez, la fermeture éclair 1968 (Mafia)

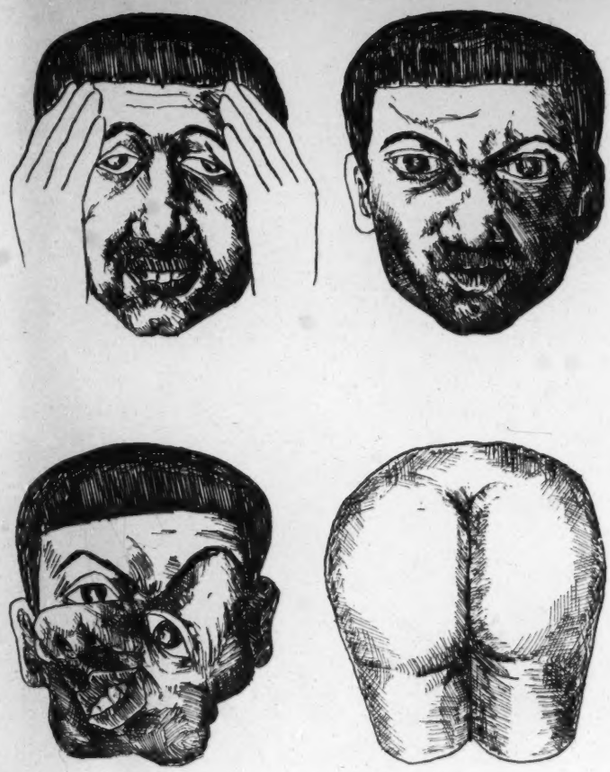
Topor, dessins 1960



Guiré-Vaka, publicité (Lorin Leydier) 1971

Roman Cieslewicz, affiche pour théâtre 1964

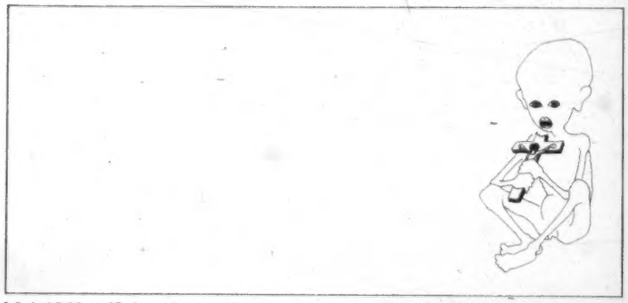
Bosc, dessin 1960



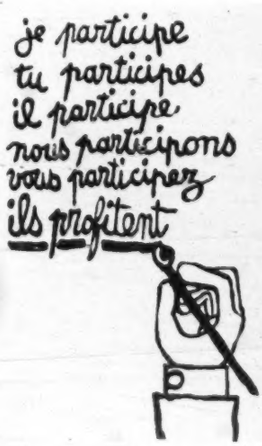
Folon, Carpaccio est mort, encre 1970

Konk, dessin 1971

Siné, dessin 1960



Mai 1968, affiches des ateliers populaires



étonnante efficacité et une grande économie de moyens, Sempé dans « L'Express » avec un sens aigu de l'observation de l'environnement urbain et de l'émulation sociale, Bertrand dans « Politique-Hebdo » avec violence et acharnement, Tim dans « L'Express » avec une subtile application, Kerleroux et Cardon quand ils disposent d'une tribune, commentent de numéro en numéro le flux et le reflux de notre temps. Mais en dehors d'eux, la grande presse s'enlise dans un monolithisme proche de celui de la publicité, sans en avoir jamais les qualités formelles. Elle charrie volontiers les flots de la mythologie productiviste et trouve d'ailleurs dans la publicité et l'expression graphique de la marchandise, son assise financière. On y trouvera donc côte à côte la symbolique du message publicitaire, les héros manichéens des bandes dessinées et les personnages « attendrissants » de l'humour du quotidien (les vieilles dames de Faizant, les familles de Bellus, les demoiselles de Kiraz...). Du produit détergent aux vertus gloutonnes à l'émouvante destinée des juliettes de nos esprits ou des amoureux célèbres, une même blancheur aseptique vient voiler la réalité.

On pourrait, de la manière dont on dressa jadis une carte du Tendre, dresser aujourd'hui une carte du Vendre et y lire les grands courants mythologiques qui traversent et irriguent le rêve collectif de nos sociétés d'affluence. On pardonnera le caractère sommaire de cet énoncé ; en fait, un simple relevé topographique :

les valeurs naturistes (la sagesse)

- la nature
- la terre
- la pierre et les matériaux nobles
- nos amies les bêtes
- la santé
- la diététique et la macrobiotique
- l'harmonie sexuelle
- la jeunesse
- la maternité
- les enfants
- la sagesse

les valeurs compensatoires (le rêve)

- les astres et le destin
- le hasard et le jeu
- le mysticisme et l'alchimie (cf. l'ancien Planète)
- l'évasion
- les dons
- le self made man
- les vedettes
- le cœur
- princes et cendrillons
- les amours célèbres
- le bonheur
- le bon sens
- le passé

les valeurs volontaristes (la réussite)

- l'argent
- la responsabilité
- le chef
- le manager
- le champion
- l'aventurier
- la puissance
- la vitesse
- la violence
- l'agressivité
- la compétition
- la virilité
- le sexe
- la séduction
- la féminité
- la mode
- superman

les valeurs scientistes (le savoir)

- le savant
- le planificateur
- le futurologue
- les encyclopédies
- cybernétique, informatique, électronique
- l'environnemen (maîtriser les nuisances)
- l'urbanisme
- le design
- les matières plastiques
- l'acier
- la médecine

les grandes valeurs (les institutions)

- la culture
- l'art
- l'intelligence
- la communication
- les sciences humaines
- l'information
- la participation
- la liberté
- l'Europe
- l'industrie
- le progrès, l'expansion
- l'or
- l'Histoire

Ces familles de signes interfèrent entre elles selon la nature des discours. Chacune charge les objets d'une connotation culturelle, d'un coefficient affectif qui transformera l'acte d'acheter en investissement créatif et imagination pure. La conjonction de ces valeurs tend à définir un « art de vivre », témoigne d'une « qualité de la vie » et enrichit chacun de ce « supplément d'âme » sans lequel la marchandise ne serait que la marchandise.

Depuis dix ans aux Etats-Unis, depuis 1968 en France, l'expression graphique a retrouvé une force nouvelle, née du développement d'une presse dite « sauvage ». Celle-ci bouleverse dans sa mise en page et son organisation le rapport traditionnel du texte et de l'image, et donne à cette dernière une place et un rôle considérables. Face

à une culture dominante qu'elle conteste radicalement, cette presse assigne à l'image une fonction démystificatrice qui la place d'emblée aux antipodes de l'expression graphique publicitaire. Il y a là le jeu dialectique d'une culture et d'une contre-culture avec ses héros et ses contre-héros.

C'est l'Américain Crumb qui, par ses bandes dessinées diffusées par la presse underground, représente sans doute l'exemple le plus significatif. Mais on peut trouver en France les prémisses de cette soudaine floraison.

Le concept de détournement d'usage avancé et pratiqué par les situationnistes permit d'inverser le sens des bandes dessinées les plus traditionnelles en réintégrant dans les bulles le véritable message de leurs héros.

Ayant éprouvé l'efficacité de la figuration narrative de l'école américaine, aujourd'hui entrée dans les mœurs et permettant de ce fait une communication immédiate, les situationnistes choisirent de conserver ce support formel pour faire plus facilement passer leur analyse de la société du spectacle, de la réalité de la marchandise et de l'inversion de la vie. Lorsqu'ils décidèrent de créer eux-mêmes des bandes dessinées (notamment celles de Vaneigeim et Bertrand), ils continuèrent d'utiliser cette formulation graphique [2]. Agissant ainsi, les situationnistes posaient le problème du choix entre la qualité formelle et l'efficacité.

On a coutume dans les expositions de graphisme, et principalement pour la publicité dont la pauvreté des messages est accablante, de fonder tout intérêt sur les vertus de la forme. C'est ainsi qu'on écrit l'histoire de l'expression graphique. On y décèle un certain nombre de pôles auxquels se rattachent la plupart des expériences actuelles. Peter Max et le psychédélisme, l'école du Push Pin, le graphisme suisse, sa rigueur quasi-industrielle et son puritanisme de la lettre, l'expressionnisme polonais (Tomaszewski, Lenica, Cieslewicz...), le réalisme américain et français (Davis, Pascalini, Goude, Wilcox...), le discours illustré de Feiffer, le miniaturisme tremblé de Blechman ; et quelques individualités difficilement assimilables à un mouvement, Magritte qui a exercé l'influence la plus profonde sur l'illustration contemporaine, Steinberg ou André François dont les enfants sont si nombreux, marquent en général les étapes de ce cheminement. Mais eux-mêmes ou leurs descendants ne trouvent guère de supports où s'exprimer. La grande presse — on l'a vu — leur est à peu près fermée. Il ne leur reste donc, hormis certaines revues françaises (« Lui », « Elle », « L'Expansion », « Le Management »...) et surtout étrangères (« Esquire », « Holiday », «New-Yorker», l'ex-«Twen», «Fortune », « Play Boy ») qu'à travailler pour l'édition — principalement enfantine et essentiellement étrangère (Harlin Quist, Pantheon books...) — et son public limité. Quant aux revues spécialisées, elles n'offrent que peu d'intérêt et de possibilité. Elles s'attachent davantage à sélectionner et décerner des palmarès qu'à informer et signifier. On regrettera les seules grandes expériences françaises — toutes défuntes — de cette période : les trois numéros de « Haute Société », « Bizarre », « Siné-Massacre » et on saluera l'expérience des éditions « Champ Libre » qui développent une politique graphique de grande qualité (Le Saux, Corentin, Lagarrigue...).

Devant cette insuffisance de la demande et la difficulté parfois de s'y adapter (qu'on songe à des créateurs aussi spécifiques que Folon, Topor, Copi ou Longuet), les choix sont limités : une notoriété permettant d'intégrer le marché de l'art, le sous-emploi ou la publicité. Des agences comme Delpire, Mafia ou la S.N.I.P. ou des firmes comme Olivetti ou Esso (Pétrole-Progrès) ont fait davantage pour la création graphique que les plus grands éditeurs du livre ou de la presse.

Mais à l'encontre de ce mouvement, davantage tourné vers la recherche graphique pure et ses applications commanditées, nombre de créateurs plus soucieux de l'efficacité du message que de sa formulation ont aisément trouvé les supports nécessaires.

Mai 1968 marqua un tournant en ce domaine. Les affiches de Mai, les sérigraphies tirées dans les ateliers populaires étaient fondamentalement destinées à diffuser un message immédiat. Mais contrairement à la publicité la nature de celui-ci n'exigeait aucun artifice. La force claire et nette de l'appel, sa spontanéité et son urgence imposaient beaucoup plus une concision graphique et rédactionnelle, une force créatrice, un élan populaire et un impact immédiat. Si de nombreux artistes ont subi (après l'avoir vécu) l'influence de Mai, et ont essayé de retrouver cette immédiateté (la Jeune Peinture, Fromanger...), la publicité est restée étrangère à ce courant. C'est que la mise en page, la direction artistique sont autant de mises en scène et de mises en condition destinées à faire vendre. Mai, en ce cas, ne peut servir en rien, n'est en rien récupérable.

Il en va différemment pour la nouvelle presse qui s'est développée depuis environ cinq ans. Les journaux de Mai, « L'Enragé » en premier lieu, mais aussi « Action » avec ses couvertures et les dialogues de Wolinski, « Le Pavé », les bandes dessinées situationnistes ; « Hara-kiri hebdo » devenu « Charlie-hebdo » après son interdiction, « Charlie mensuel », « Zinc », « Anathème » (†), Vroutch », « Le Parapluie », « Actuel », mais aussi des journaux plus explicitement politiques « Tout » (†), « Le Torchon brûle », « Rien », « L'Idiot International » (†), ont accordé avec des bonheurs divers une place importante à l'image. Mais pour signifier directement plus que pour figurer ou illustrer. Aussi est-il parfois difficile de distinguer le discours de l'image. Si la bande dessinée traditionnelle peut être appelée figuration narrative, on devra parler ici de narration figurative. L'an 01 de Gébé ou les dialogues de Wolinski ne valent guère par leur qualité graphique, mais c'est finalement sans importance si le sens de leur démarche — cela est vrai surtout pour Gébé — est ainsi mieux perçu. De même qu'on a tenté pour l'expression graphique publicitaire de dresser une sorte d'inventaire des valeurs « opérationnelles » de l'économie marchande, on pourrait s'essayer ici à une recherche similaire. Mais le champ (libre) est plus large, plus complexe, plus contradictoire et partant plus riche. On trouve certes une finalité commune : changer l'individu, changer la société. Mais l'expression graphique de cette volonté prend des aspects bien différents. Pour Siné, elle reste encore une attitude d'opposition trait par trait aux valeurs rejetées, un commentaire critique d'une grande violence, mais calqué sur les éléments de la réalité : anti-militarisme, anti-cléricalisme, anti-racisme, anti-impérialisme... Le mouvement le plus récent dépasse cette dialectique, pour s'exprimer hors du système actuel, pour projeter dans la réalité les prémisses d'une autre société. Il le réalise dans son exercice même en abolissant la distinction entre « professionnels » et « amateurs ». La « prise de parole » par chacun rendra inutiles les « porte-paroles » et mettra un terme à cette division des tâches qui parcellise la réalité et délègue la liberté de s'exprimer à une minorité de professionnels de la création. Le dessin met en valeur une pratique quotidienne, un mode de vie, une nouvelle forme d'échange, de rapport aux hommes et aux choses, une initiation à la libération, un oubli des tabous de la « société bloquée », tabous sexuels, familiaux, universitaires, nationalistes..., une chronique du marginalisme et plus avant de la révolution. Reiser à partir de la réalité moyenne ; Gébé et l'an 01 et « chez les esthètes », Willem ou Guitton ont franchi ce pas.

Le but du programme audio-visuel « l'expression graphique dans la vie quotidienne » est de rendre compte non d'un dualisme mais d'une dichotomie, entre deux expressions graphiques fondées sur la quotidienneté.

D'un côté, un système économique institutionnel réclamant du créateur graphique une participation au conditionnement de la marchandise, ou pour mieux dire, à son image. De l'autre un système parallèle, souterrain, fonctionnant sans publicité, cherchant à inverser ce monde d'images, cette image du monde, pour mettre à jour la réalité et changer la vie.

Puisse ce programme, qui n'est pas un spectacle, donner à voir de l'autre côté de l'image.

françois barré

(1) Marx. Introduction à la critique de l'économie politique.
(2) On trouvera de bons exemples de détournements spontanés d'expression graphique publicitaire dans le numéro interdit de l'« Internationale Hallucinex » de Jean-Jacques Lebel.

programme audiovisuel

Expression graphique et vie quotidienne
8 écrans
Programmateur Synchroplex-SERAC

Production :
Centre de Création Industrielle
Réunion des Musées Nationaux

Conception :
François Barré
et Programmations audiovisuelles

Programmation :
« P.AV. »
Programmations audiovisuelles

Directrice :
Elisabeth Auclaire-Tamaroff

Réalisateur :
Bernard Souverbie

Photographie et générique :
François-Xavier Bouchart

Illustrateur sonore :
Henri Gruel

les films d'artistes

alfred pacquement

Une exposition qui se veut représentative des différentes tendances de l'art actuel ne saurait négliger le rapport que le cinéma entretient avec les arts plastiques. Sans vouloir entrer dans un débat beaucoup plus large traitant en général du cinéma en tant qu'art, il est au moins important de mettre ici l'accent sur les films réalisés par des artistes. Nombreux sont en effet aujourd'hui les plasticiens qui ont réalisé un ou plusieurs films, certains même ayant choisi le cinéma comme principale activité.

L'histoire de l'art du vingtième siècle offre, il est vrai, de nombreux exemples d'artistes ayant touché de près ou de loin à la caméra. En fait, à peine le cinéma était-il inventé, que déjà certains créateurs « d'avant-garde » commençaient à réaliser des films. Survage fut sans doute l'un des tout premiers avec « Rythmes colorés » mais l'on peut également citer Léger, Man Ray, Moholy-Nagy, Duchamp, Dali, Larionov, Gontscharova, Richter, Van Doesburg... Si le phénomène n'est donc pas nouveau, on peut considérer qu'il se généralise à partir des années soixante. Certains artistes en arrivent même à ne plus faire que du cinéma, tel Andy Warhol qui réalise ses premiers films au début des années soixante et abandonne pratiquement la peinture vers 1966.

Cette attirance de l'artiste pour le cinéma s'explique d'abord par une crise de l'image et donc des média visuels. L'art contemporain se remet perpétuellement lui-même en question et il est donc naturel que ses techniques, ses moyens d'approche, se transforment parallèlement. Le cinéma, qui permet d'utiliser le mouvement, et surtout de faire apparaître un récit, une histoire, joue ainsi un rôle primordial car il permet de combler certains manques de la peinture. Par ailleurs, certaines formes d'art visent actuellement à une durée éphémère ou à une présentation qui sort du cadre de la galerie ou du musée. Dès lors, seul le cinéma (ou à la rigueur la photographie) peut garder la trace de l'œuvre d'art, que l'artiste se manifeste par des actions corporelles, des trous dans la terre ou encore des machines autodestructrices, il rend nécessaire un nouveau type de conservation de l'œuvre d'art où le film joue un rôle de premier plan. Enfin, il est certain que l'extraordinaire impact dont jouit le film par rapport à la masse a pu inciter les artistes à travailler à partir de moyens cinématographiques. Toutefois, ce type de cinéma « Underground » est encore peu connu du grand public et trouve difficilement sa place dans le circuit habituel de distribution.

Toutes les raisons évoquées ici ont donc conduit, comme on l'a dit, à une généralisation des films d'artistes. La liste qui suit n'a qu'une valeur purement documentaire mais suffira à montrer l'importance croissante de ce phénomène.

adami
« Vacances dans le désert » 1971
16 mm. coul. prod. Aimé Maeght. 90'

alechinsky
« Calligraphie japonaise » 1957
16 mm. Films de la Pléïade. 17'

alleyn
« Alias » 1969
16 mm. couleur. 10'

ben
« Regardez-moi, cela suffit » 1962
super 8 couleur. 8'55"
« La Traversée du port de Nice
à la nage » 1963
super 8 couleur. 4'20"
« Je me suis regardé dix minutes
dans ce miroir » 1963
super 8 couleur. 10'
« L'Homme couché » 1963
super 8 couleur. 8'30"
« Je ne vois rien, je n'entends rien,
je ne dis rien » 1966
super 8 couleur. 10'15"
« Faire un effort » 1966
super 8 couleur. 3'10"
« Dérouler une ficelle » 1966
super 8 couleur. 3'05"
« Me cogner la tête contre un mur »
1970
super 8 couleur. 3'15"
(tous éditions Daniel Templon)

bertini - beguier - chopin
« L'énergie du sommeil » 1966
16 mm. N.B. et couleur. 6'

boltanski
« La Vie impossible
de Christian Boltanski » 1968
8 mm. N.B. 12'
« L'Homme qui tousse » 1969
16 mm. couleur. 3'30"
« L'Homme qui lèche » 1969
16 mm. couleur. 2'25"
« Tout ce dont je me souviens » 1969
16 mm. couleur, 0'24"
« Comment pouvons-nous
le supporter » 1970
16 mm. couleur. 0'30"
« Derrière la porte » 1970
16 mm. N.B. 2'30"
« Essai de reconstitution
des quarante-cinq jours
qui précédèrent la mort
de Françoise Guiniou » 1971
16 mm. N.B. prod. G.R.E.C. 25'

pol bury
«Une leçon de géométrie plane» 1970
16 mm. N.B. prod. Aimé Maeght. 13'
« 8 500 tonnes de fer » 1971
16 mm. N.B. prod. Aimé Maeght. 14'

dufrêne
« Tambours du jugement premier »
1953

erro
« Stars » 1966
16 mm. N.B. prod. Givaudan. 10'
« Grimaces » 1962-1967
16 mm. N.B. prod. Givaudan. 45'

filliou
« Hommage à Méliès :
le cinéma réinventé »
16 mm. 7'
« La Caisse » 7'
« Double Happening »
16 mm
« Filliou's do it yourself erotic film »
super 8
« Anniversaire de la naissance
de l'art »

foldès
« Appétit d'oiseau » 1964
35 mm. couleur. 12'54"
« Plus vite » 1965
35 mm. couleur. 8'
« Un garçon plein d'avenir » 1965
35 mm. couleur. 6'
« Bongo Fuego » 1967
16 mm. N.B. 11'

« Eveil » 1967
35 mm. couleur. 23'
« La Belle Cérébrale » 1968
35 mm. couleur. 13'10"
« Electro-rythmes » 1968
16 mm. N.B. 4'11"
« Epatozoïdes » 1968
35 mm. N.B. 2'18"
« Narcissus »
« Je, tu, elle » 1971
(tous produits par l'O.R.T.F.
service de la recherche)

folon
« Métamorphoses » 1968
2'

fromanger
« Le Rouge »
16 mm. couleur. 3'

gette
« La Plage »
23 septembre 1971 + « 18° » 1971
16 mm. N.B. 6'

hains
et de la villeglé
« Loi du 29 juillet 1881 » 1949
« Saint-Germain-des-Pré-Colombiens »
1949
« Etude aux allures » 1960
16 mm. couleur. 4'39"
(prod. O.R.T.F.
service de la recherche)
« Pénélope »

ipousteguy
« Cérémonie pour une victoire »
16 mm. N.B. 12'

janicot
« Western spécial » 1969
16 mm. couleur. 18'

kudo
« Your portrait » 1967
16 mm. Kudo et Parnass productions

lapoujade
« Foules » 1960
16 mm. N.B. 9'8"
« Noir et Blanc » 1962
16 mm. N.B. 8'8"
« Prison » 1962
35 mm et 16 mm. N.B. 12'44"
« Vélodrame » 1963
35 mm. couleur. 10'
« Trois-portraits-d'un-oiseau-
qui-n'existe-pas » 1963
35 mm + 16 mm. couleur. 8'
« Cataphote » 1964
35 mm. N.B. 9'48"
(tous produits par l'O.R.T.F.
service de la recherche)
« Le Socrate »
long métrage couleur

le gac
« Signal » 1970
16 mm. N.B. 1'30"
« L'Œil automatique »
16 mm. N.B.

michaux
«Images du monde visionnaire» 1963
16 mm. réal. Duvivier. 37'

miralda
« Document sur le mémorial
de Verderonne » 16 mm. 12'
« Promenade avec un grand soldat
dans Paris ». 16 mm. 15'

monory
« Ex » 1968
16 mm. couleur. prod. Givaudan

pane
« Solitrace »
16 mm. 5'

pommereulle
« One More time » 1968
16 mm. couleur. prod. Givaudan. 8'
« Vite »
couleur prod. Zanzibar

raysse
« Jesus-Cola » 1966
35 mm.
« Homero Presto » 1967
« Portrait électronique » 1967
16 mm. N.B. 8'54"
« Camembert Martial extra doux »
1969
16 mm. couleur
« Le Grand Départ » 1970
20' long métrage

sanejouand
« 33'8" » 1967
16 mm. N.B. 33'8"
« Soda » 1965
16 mm. couleur. 11'

sarkis
« Film » 1971
super 8 N.B. 10'

spoerri
« Résurrection » 1968
16 mm. N.B. prod. Tony Morgan. 10'

stämpfli
« Firebird » 1969
16 mm couleur prod. Walker

topor
« Les Temps morts » 1965
« Les Escargots » 1966

valensi
« Film n° 3 » 1970
16 mm. couleur. 50'

villeglé
Voir à Hains

zanko
« Message 8285 » 1969
16 mm. couleur. 5'

filiations - analogies - parallèles (montages audiovisuels)

En complément, ou plus exactement dans le cadre même, de l'exposition mais selon une autre forme de présentation des œuvres, deux montages audio-visuels ont pour objet de déborder du thème de l'exposition, en accentuant par là son caractère informatif. L'art depuis 1960 étant dans l'ensemble très peu connu du grand public, il apparaissait tout à fait nécessaire de le situer à la fois par rapport au passé et au présent. C'est dans ce sens que ces deux montages ont respectivement pour thème les filiations et antécédents des artistes exposés d'une part et la situation à l'étranger pendant la période de 1960-1972 d'autre part.

Le choix de la forme de présentation audio-visuelle présente de nombreux avantages : il était, en effet, matériellement impossible, ne serait-ce que pour des raisons de place, d'exposer un nombre illimité d'œuvres. En retenant le principe du mur-image le nombre d'œuvres et d'artistes présents dans l'exposition augmente considérablement, ce qui permet d'élargir l'information. Par ailleurs, le choix des œuvres peut également être beaucoup plus souple, sans avoir par exemple à tenir compte d'éventuelles disparitions d'œuvres. Enfin le procédé audiovisuel paraît être celui qui est le plus appliqué actuellement aux problèmes de l'animation et de la formation du public. Ces deux montages ont essentiellement un but informatif, de manière à bien montrer que l'art contemporain trouve des sources précises dans l'histoire de l'art, qu'il ne rompt pas avec le passé et qu'il est en connection plus ou moins étroite avec ce qui se passe parallèlement dans les autres centres artistiques.

Le principal intérêt du montage sur les filiations et antécédents avant 1960 sera de montrer dans quelle mesure les ancêtres changent suivant les époques en fonction des formes d'art ; si certaines personnalités immuables telles que Léger, Matisse, Picasso, Mondrian, y seront certes représentées, par contre, des artistes comme Demuth, Murphy, Hopper, Sheeler ou même Hélion et Lapicque n'ont repris que très récemment une nouvelle actualité. Bien plus : un homme comme Duchamp aujourd'hui unanimement consacré n'aurait sans doute pas été considéré comme un ancêtre il y a dix ans. Ce montage permettait également bien entendu de donner un rapide panorama de l'histoire de l'art du XX^{e} siècle en évoquant les principales tendances : Naissance de l'abstraction, Dada, Surréalisme, Constructivisme... Mais là n'est pas exactement son but, ce qui explique l'absence de certains artistes. Il s'agit plutôt d'une véritable introduction à l'exposition, d'une prise de contact avec ce qui va être donné à voir, essayant le plus clairement possible d'expliquer d'où vient cet art contemporain.

Parallèle, plutôt que conclusion, l'autre montage est consacré à l'art international pendant la même période.

On pourra y remarquer que si l'art d'une époque suit dans l'ensemble les mêmes directions, certains mouvements sont plus particulièrement caractéristiques à un pays, de même qu'en France certaines tendances n'ont pas d'équivalent étranger. Ainsi, si le Pop Art a pu trouver des parallèles européens, il n'en reste pas moins une expression spécifiquement américaine. Les principaux mouvements internationaux de la décade seront évoqués : Pop Art, Hyperréalisme, Objet, Art Minimal, Op Art, Art pauvre, Concept, sans oublier ces individualités isolées qui sont parfois les plus représentatives (Bacon, Beuys...). A travers ces deux montages, le public trouvera donc des possibilités de comparaisons et de références qui sont nécessaires à toute formation et information.

alfred pacquement

programmes audiovisuels

1) précurseurs et principales tendances de l'art contemporain

9 écrans
Programmateur Synchroplex-SERAC

Production :
Réunion des Musées Nationaux

Conception :
Alfred Pacquement
avec la collaboration
du Musée National d'Art Moderne

Programmation :
« P.AV. »
Programmations audiovisuelles

Directrice :
Elisabeth Auclaire-Tamaroff

Réalisateur :
Bernard Souverbie

Photographie et générique :
François-Xavier Bouchart

2) parallèles étrangers (1960-1972)

9 écrans
Programmateur Synchroplex-SERAC

Production :
Centre National
d'Art Contemporain
Réunion des Musées nationaux

Conception :
Alfred Pacquement

Programmation :
« P.AV. »
Programmations audiovisuelles

Directrice :
Elisabeth Auclaire-Tamaroff

Réalisateur :
Bernard Souverbie

Photographie et générique :
François-Xavier Bouchart

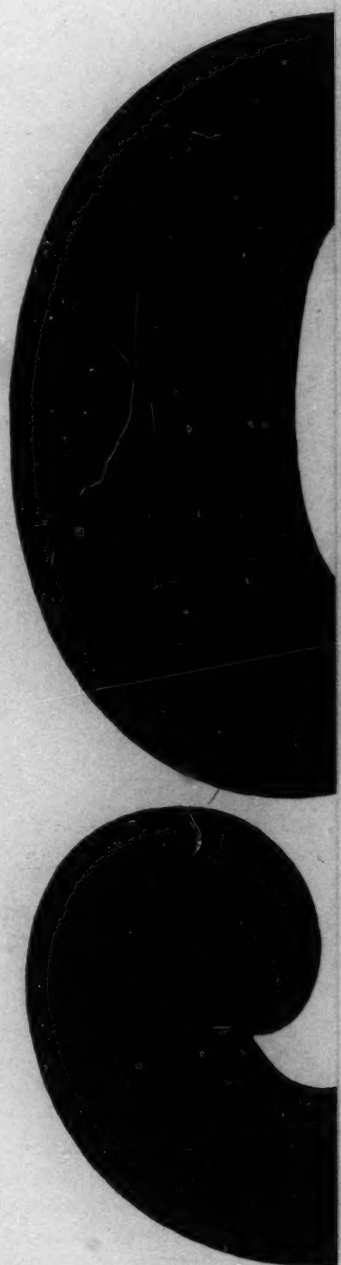
Musique :
Jean-Pierre Drouet

un essai de mise en questions

« A l'égard des artistes
de toute espèce,
je me sers maintenant
de cette distinction capitale :
est-ce la *haine* contre la vie
ou bien *l'abondance* de vie
qui est devenue créatrice ? »
Nietzsche

(*Le Crépuscule des Idoles*).

gaëtan picon



Ce qu'est cette exposition, ce qu'elle n'est pas ; ce qu'elle veut être, ne veut pas être, aurait pu être ; ce qu'elle montre (exactement : ce qu'elle n'aurait pas montré il y a douze ans), ce qu'elle ne montre pas (des œuvres qui peuvent avoir beaucoup plus de chances de durée que celles qui leur ont été préférées, mais dont l'attache à la dernière décennie n'est évidemment pas la même) : tout porte à croire (et d'abord les réactions d'hostilité venues de tous les horizons qui l'ont précédée) qu'il y a là de quoi rompre — enfin — cette sorte de torpeur, d'indifférence, tantôt plutôt complaisante, tantôt vaguement irritée, cette attitude dont on ne sait si elle est acceptation résignée, ou façon de laisser passer et de laisser faire, ou même de détourner les yeux, et dont le propre, en tout cas, est de ne rien mettre véritablement en question. Or, le premier mérite de cette exposition est de provoquer à une réflexion d'ensemble, bien plus qu'à une contemplation comparative et évaluatrice des œuvres. Si elle ne prend pas de rendez-vous particuliers avec la postérité, nul doute qu'elle ne reste comme témoignage d'époque. Pour la première fois, avec cette ampleur et cette cohérence, apparaît même l'idée d'une rupture où la fin de l'art, en tout cas de l'art tel qu'il fut toujours dans l'histoire, peut être entrevue.

Le sens d'un rejet

Le Salon d'Automne de 1945 où d'ultimes opposants manifestèrent contre les toiles d'un Picasso à la veille d'une consécration mystique a sans doute clos la période ouverte par le Salon des Refusés de 1863 : celle d'un schisme où, au nom d'un art tradi-

tionnel qui poursuit une carrière parallèle et exsangue, le grand public rejette et insulte périodiquement un art d'invention qui n'a pour lui que quelques initiés. Ces réactions de rejet, qui ont marqué chaque étape de la recherche : impressionnisme, fauvisme, cubisme, surréalisme, se sont progressivement affaiblies et ont même pratiquement disparu. Non certes que le grand public (j'entends par-là, non seulement la majorité silencieuse dont l'art n'est pas l'affaire, mais quelques-uns de ceux qui croient le connaître, le pratiquent, l'enseignent ou le conservent) aime vraiment ce que l'invention lui propose ! Mais le souvenir cuisant des erreurs anciennes, la valeur marchande de l'art nouveau, la préparation culturelle subie, empêchent ce grand public de dire ce qu'il a sur le cœur, ce qu'il pense, à supposer qu'il ait vraiment regardé ce devant quoi il lui arrive de défiler en rangs serrés.

Car s'il y a quelque chance pour que bon nombre de visiteurs d'une exposition relativement peu fréquentée (Bacon ou Léger, pour citer des exemples récents) aient vraiment regardé les tableaux, il n'y en a vraiment aucune pour que, parmi les huit cent mille visiteurs de l'exposition Picasso, la plupart ne se soient pas trouvés dans une situation équivalente à celle de cette vieille dame que j'ai naguère entendue aux Offices, à l'issue d'une visite guidée, confier à son amie : « Je suis malheureusement trop dure d'oreille pour avoir pu en profiter ! » Par ailleurs, l'usure quasi instantanée des formes, leur remplacement immédiat, donne le sentiment d'un phénomène analogue à la mode, inoffensif puisqu'il passe, et qu'il est inutile de prendre en considération puisque l'on n'aurait même pas le temps de s'adapter à lui. Mais, à supposer — et on peut le supposer — qu'elle se produise à l'occasion de cette exposition, une réaction de rejet n'aurait pas le même sens que jadis. Le rejet de Manet, du Cubisme, de l'art abstrait signifiait que le public se refusait à parler, à tenter de parler le langage qui allait devenir celui de l'art — parce que c'était là un langage difficile que seul l'inventeur était capable de parler, et qu'il lui fallait le temps d'apprendre. Celui de l'art actuel n'est pas le refus d'un nouveau langage esthétique, défendu par sa difficulté même : il ne demande pas un déchiffrage, il est immédiatement lisible, et s'il peut déconcerter et choquer à tel point qu'on fait semblant de ne pas le voir, c'est dans la mesure où l'on devine ce qu'il met en question. Le rejet, ce n'est pas l'incapacité pour le non-créateur d'entrer aussitôt dans un ordre qui ne sera développé et communiqué que par l'avenir de la création ; plus que d'une résistance à un nouveau langage, c'est d'une résistance à un contenu nouveau qu'il s'agit, résistance à nous-mêmes, à notre monde, qu'il nous étonne et qu'il nous offense de voir ainsi devenu le contenu de l'art. C'est un recul devant un auto-portrait.

Une situation intenable

Ce qui peut passer inaperçu, et ce qu'il est aisé de refouler, distillé dans le goutte-à-goutte quotidien, le rassemblement, l'ampleur, la cohésion de cette exposition ont maintenant chance de faire en sorte que cela nous crève les yeux — et il le faut. Mais qu'est-ce qui crève les yeux ? C'est le fait que notre situation, telle

qu'elle se réfléchit ici, et telle que nous devons la réfléchir, est difficilement tenable. *Intenable*, au sens strict : nous ne savons pas par quel bout la prendre, nous ne trouvons pas le biais pour la tenir. Non pas intenable parce qu'elle est atroce (et nous ne manquons même pas de confort !) ; ces images n'ont rien de commun avec les masques de mort de l'expressionnisme qui s'est vraiment reconnu dans son cri. Intenable parce qu'ambiguë, insaisissable. Ce n'est pas que chaque affirmation se change en son contraire selon une saine et vigoureuse dialectique : elle se délite, s'éboule, s'effrite, elle est indiscernable de son contraire, qui est un autre nom pour elle-même, le soupçon qu'elle a de soi, son manque de foi, son ironie. Au terme de chaque résolution, de chaque pensée, nous ne voyons pas la contradiction qui aura raison d'elle, l'ennemi victorieux, mais notre propre visage, pâle et défait, doutant de son existence. L'ambiguïté même de l'art actuel qui se veut anti-art et demeure art, vit de se nier, se contredit soit par la haine qu'il porte à ce que, pourtant, il fait, soit par le goût qu'il nourrit pour ce que, pourtant, il déteste, est au centre d'un vaste champ de mirages, de paradoxes, un terrain miné, ou enchanté (mais plutôt par le malin génie) dont, quelque direction que l'on prenne, on ne peut rompre le cercle — et pas plus les contestataires qui, donnant de la tension fondamentale qui fut toujours en tout artiste, de sa double postulation : se montrer et se cacher, être aimé de tous et ne ressembler à personne, une version radicalisée et politisée (je veux dire : imaginant que cette tension reflète la seule contradiction sociale) dénient toute valeur à la culture diffusée et reprochent à la diffusion sa ségrégation sociale ; accusent l'Etat de ne rien faire pour l'art vivant et lui interdisent d'y toucher ; voient dans leur art un instrument de combat contre l'art, la société, les mécanismes du marché, et signent, vendent leurs œuvres, veillent sur leur gloire — ni les fonctionnaires et missionnaires officiels de la culture qui, accomplissant leur devoir qui est de montrer, souffrent à la fois d'une diffusion qui n'atteint pas tout le monde et d'une réussite suffisamment importante pour créer une visible saturation, une sorte d'anesthésie, la proximité de la culture supprimant la distance nécessaire à la force du désir, à l'émoi de la découverte, l'immédiateté de la communication dénaturant l'invention, en la rejetant vers le passé, en transformant avant l'heure la création en culture et tout musée d'art moderne en nécropole d'art ancien, l'information (histoire de l'art, lecture des tableaux, etc.) risquant même d'aboutir à la permission de ne point regarder, et le public qui défile sans voir faisant obstacle à qui sait regarder comme l'attroupement à la prompte arrivée du médecin. Celui qui entretient le mouvement entamé et irréversible se heurte à des contradictions, comme celui qui veut le casser — bien qu'elles soient moins évidentes et finalement plus honnêtes. La négation est récupérée, désarmée : elle a le choix entre devenir complice et renoncer à elle-même. L'affirmation n'est pas position conquérante de soi, mais ruse sous le couvert de la tolérance (la « tolérance répressive » de Marcuse), ou engorgement paralysant. Eh bien, cet esprit qui ne peut que se contredire est bien la mouvance de cet art qui se contredit. Nous sommes en face de nous-mêmes.

L'ancien et le nouveau

Ce *nouveau*, qui ne parle pas seul aujourd'hui, mais qui est seul à ne parler que d'aujourd'hui, il importe de comprendre ce qu'il dit, ou plutôt de comprendre ce qu'à travers lui nous nous disons à nous-mêmes — sans qu'il soit besoin de croire naïvement (comme beaucoup) qu'il déclasse ce qui précède, rende impossible ce qui a pris antérieurement sa lancée, et même qu'il ouvre assurément l'avenir. Car, bien entendu, ce nouveau ne peut dévaluer le passé, et si celui-ci n'est plus un modèle ou un inspirateur, s'il lui arrive de devenir, par la rupture même, étranger, il peut exercer sur nous une fascination à la mesure de son altérité, comme l'art sauvage, l'art naïf, l'art brut — feux d'autant plus attirants sur l'autre rive que nos bras trop courts ne peuvent y atteindre. Croire que ce qui survient annule ce qui est venu, c'est confondre l'art avec les avatars de la mode, ou avec les lois du marché de la société de consommation, où le produit de remplacement doit en effet périmer le produit ancien pour se vendre ; ou bien, c'est l'assimiler à la science, où la vérité que l'on atteint supprime l'histoire dont elle est sortie. Mais il existe une autre raison — plus profonde — d'accorder aujourd'hui une importance exclusive à ce phénomène de la nouveauté : c'est celle qui consiste — lui donnant cette signification d'auto-portrait que nous lui avons reconnue — à croire qu'il correspond à une mutation telle que plus rien dans le passé ne concerne le présent et l'avenir qu'il inaugure. Or, le passé qui peut être l'autre, fascinant et inaccessible, peut être aussi quelque chose avec quoi, partiellement, notre geste actuel se trouve encore en conti-

nuité. Certes, toute œuvre du passé peut se définir, en un sens, comme ce à quoi il est exclu de revenir, comme l'inutilisable. Non point parce que nous avons dépassé ce qui a été fait, (comme un nouveau type d'avion, ou même une nouvelle technique cinématographique dépassent modèles et moyens antérieurs), c'est plutôt le contraire : parce que les formes ont déjà été tout ce qu'elles devaient être, parce que c'est à leur naissance — ou pas très loin de leur naissance — qu'elles sont à leur plénitude. Mais les formes sont des solutions à des problèmes dont certains, sinon tous, peuvent se poser encore, à l'intérieur sinon d'une universalité et d'une pérennité évidemment illusoires, du moins à l'intérieur d'une longue durée, d'un vaste champ auquel nous appartenons toujours. Par exemple, le problème que se posaient Flaubert ou Cézanne — ou Giacometti, ou Morandi : comment atteindre une ressemblance — celle d'un paysage normand ou de la montagne Sainte-Victoire, d'un visage ou d'une bouteille — et, en même temps, faire quelque chose qui ne soit rien qu'écriture, rien que peinture — est toujours posé, parce que, si tant de choses ont changé autour de nous et en nous, périmant plus d'un souci, offusquant plus d'un objet, subsiste la nécessité de confondre ces deux données (la montagne et la peinture, le paysage normand et l'écriture) — dans la mesure où leur écart n'a pas diminué. Non que l'on ait le droit de prêter aux artistes précédents un échec que nous serions en mesure d'éviter ! Rien n'est plus absurde que l'usage de cette notion d'*impasse* que l'on a évoquée si souvent à propos du génie, et pour ne pas le voir. Car Flaubert ou Cézanne ont vraiment atteint quelque chose, mais ce n'est pas exactement ce qu'ils ont visé, et c'est à la faveur de ce décalage que la visée est susceptible d'être reprise. Cézanne a trouvé la picturalisation cézanienne du monde : il n'a évidemment pas trouvé l'identification du monde et de la peinture. La réponse cézanienne est donc devenue impossible : mais le problème dont ce fut une réponse géniale demeure entier, et nous pouvons le préférer à tout autre. A l'homme du nouveau, qui pense que chaque diction épuise son objet, lequel fait alors place à un nouvel objet, j'opposerai volontiers celui qui pense que, du même objet, tout reste à dire, puisque la diction recherchée est une contradiction, l'impossibilité de dire vraiment.

Si telles me semblent les limites du nouveau, gardons-nous en tout cas d'en affaiblir le sens, à l'intérieur de ces limites ! Car s'il existe une opposition révolutionnaire qui reproche à l'exposition actuelle de convertir prématurément le nouveau en ancien, la contestation en approbation, il y a aussi une opposition conservatrice — non moins réelle ! — qui lui fait grief de confondre avec l'art (lequel doit porter la marque de l'élaboration, de la différence personnelle, de l'invention, pour tout dire), une image qui n'est rien d'autre que le tel quel et le lieu commun de la réalité actuelle, de son environnement optique et technologique — si bien qu'elle n'hésite pas à la comparer à tous ces Salons officiels qui jalonnent l'histoire du Second Empire et de la Troisième République, où Manet, Courbet, Van Gogh, Cézanne se trouvaient exclus au profit de Bouguereau, Paul Baudry, Alfred Stevens... Et il est bien vrai que ce sont souvent des représentations collectives que l'on trouvera ici, comme dans les Salons académiques de naguère, mais la grande différence entre les *Oréades* de Bouguereau ou le *Prête à sortir* d'Alfred Stevens et ce que l'on peut voir au Grand Palais en 1972 est celle qui sépare une société euphorique, camouflant ses problèmes, et utilisant pour la représentation d'une actualité les moyens de l'art traditionnel (de même que les bourgeois achètent des meubles anciens pour se donner des origines, l'art académique met ses gravures de mode sous la protection de la pérennité classique), et une société inquiète, qui se refuse et se cherche, et dont l'esprit de rupture se traduit par la nouveauté des techniques et des matériaux — différence si considérable que — quel que soit l'avenir de tel ou tel artiste particulier — on est fondé à dire de cet art collectif qu'il est plus proche de la recherche individuelle de Van Gogh et Cézanne que de l'assurance des autres — bien que la recherche, ici, consiste moins à fonder l'art sur de nouvelles bases qu'à suivre et à vivre le trouble directement reflété dans ces signes : ceux d'une crise de civilisation.

Art et anti-art

Cependant, tout n'est pas symptôme de crise dans ces nouvelles images, et ce qu'il est convenu d'appeler l'anti-art n'en est pas l'unique expression. Le mouvement par lequel l'art se libère de ses ancrages, cadrages, supports habituels, tend à occuper un espace dont il n'occupait jadis que des marges, des secteurs strictement mesurés, cessant de n'être, entre deux fenêtres, que ce petit rectangle, ce dérisoire ovale sur le mur, passant de la peinture au volume, ou plutôt

associant la peinture au volume ; ce mouvement qui est, bien au-delà de cette entrée dans l'espace, une extension, une vaporisation qui le rend coextensif à l'espace, indiscernable de lui, jusqu'à en devenir la coloration, la palpitation, le cœur ; ce mouvement qui, au-delà de cet art optique et cinétique envahissant et animant l'espace, ne tend à rien moins qu'à se confondre avec la vie elle-même, à en devenir la fête — et non point spectacle dans la vie, c'est-à-dire programme arrêté et exécutable qui laisserait ensuite la vie à elle-même, mais vie tout entière comme spectacle, jeu à constamment improviser ; ce mouvement dans lequel, enfin, l'art ramasse tous les matériaux qu'il rencontre, ajoutant à ceux de la nature — qui eurent depuis longtemps le privilège d'être ses moyens — ceux que l'industrie multiplie, puisant sans répulsion dans ses poubelles — un tel mouvement est évidemment marqué d'une énergie positive, d'un élan impérieux, conquérant. Et il en est de même de cet autre mouvement qui fait monter à la surface des couches sans cesse plus profondes de contenus latents, refoulés, qui éclaire l'obscur, dit le non dit, expose l'interdit (restant, parfois, se faisant, lié aux moyens et aux supports habituels). L'opposition au tableau de chevalet, à l'image, est opposition à l'œuvre d'art, peut-être, non point à l'art ; et, succédant à l'imagerie de la conscience contrôlée, l'imagerie de l'inconscient exhumé est un élargissement. Ces mouvements, d'ailleurs, ont leurs sources dans l'histoire de l'art ; ils lui appartiennent. Dès Manet commence cette autocritique de la peinture qui tend à opposer à une image une action, cette énergie de la touche qui a besoin pour agir d'une nouvelle distance, d'un recul, d'un « espace d'air ». Les *Nymphéas* sont une peinture d'environnement. Et, si le cubisme opère sur le microcosme du tableau du chevalet, la plupart des tendances où s'exprime entre les deux guerres « l'esprit nouveau » visent un art total où peinture et architecture se confondraient. (Et déjà Baudelaire, qui est justement celui qui a parlé de l'espace d'air nécessaire à la vision de la nouvelle peinture, écrivait dans une note de la fin de sa vie « J'aime à imaginer un art dans lequel le caractère de durée serait remplacé par le provisoire. Art constamment appliqué à la vie. Spectacles. Saisons. Le soleil. Les danseuses et la danse »). Quant au mouvement d'exhumation, de désoccultation, il prend évidemment la suite du Surréalisme qui, lui-même, après tout est un symbolisme (ou un romantisme) ayant rencontré la psychanalyse. Ni l'expansion, ni le creusement ne se sentent à bout de souffle. Ils n'ont pas encore trouvé la limite, le roc qui les démobiliserait. — Très loin de tels mouvements, semble-t-il, c'est dans ce qu'il est convenu d'appeler anti-art que retentit le signal d'alarme, d'arrêt, de déraillement.

L'anti-art, c'est-à-dire (et pour la première fois, le seul précédent de Dada étant une démonstration brillante qui se veut sans lendemain) tout ce qui (s'organisant massivement et comme se préparant à quelque durée) met en évidence soit l'insignifiance, l'inutilité de la chose représentée, soit l'insignifiance, l'impossibilité de sa représentation. Certes, les apparences peuvent être diverses. L'insignifiance parfois ne débouche que sur elle-même en un cercle fermé ; parfois, elle en appelle à une autre instance et, dans une sorte de légende si claire qu'elle se passe de texte, nous sommes alors invités à lire l'urgence d'un refus, d'une action ; l'image montre un rond sur une toile vide, ou des Chinois armés faisant irruption dans un confortable living-room américain. Tantôt, l'objet est montré tel qu'il apparaît dans la réalité qui nous environne, en trompe-l'œil (un camion sur une route, une femme au bas d'un escalier) ; tantôt, c'est la représentation de l'objet tel que l'affiche, la bande dessinée banalement tout autour de nous le présentent — qui apparaît comme le trompe-l'œil d'un trompe-l'œil. Et parfois, il s'agit d'un objet restitué dans toute sa complexité d'objet, tantôt d'une réduction à des éléments si pauvres et abstraits que l'image tend vers son concept, ou vers le vide. Enfin, tantôt l'objet apparaît intact, tel quel ; tantôt il y a opération de montage, d'accumulation, de déplacement (ou de compression, d'extension, d'emballage, etc.). Et la pointe de l'anti-art ne perce pas partout aussi visiblement. En tout cas, nous la reconnaissons à ceci : l'image n'est montrée que pour être annulée *en tant que telle*, que la négation porte sur cet objet en image ou sur l'image de tout objet, sur le tel quel ou sur la manipulation, et que la conséquence à en tirer soit la simple vanité de la peinture ou le relais nécessaire d'une autre action. L'anti-art contient la hache qui brisera la vitre. Il fait penser à ce dessin du *New Yorker* où l'on voit, à côté d'une machine à sous, une autre machine qui a pour fonction de détruire la première en cas de non-fonctionnement.

Cet anti-art a d'ailleurs son ambiguïté (nous y reviendrons) qui peut l'affecter d'un sens positif : le regard s'attarde, se complait au tel quel, et, bien

sûr, aux montages, accumulations, emballages, non point même à cause du jeu qui s'y institue, mais au simple niveau des éléments visibles. Et dans les ready-made de Duchamp, le pain peint en vert de Man Ray, dans le : « *Ceci n'est pas une pipe* » de Magritte, dans les saucisses ou éclairs au chocolat de Oldenburg, qui dira ce qui l'emporte de la démonstration de l'inutilité de l'art par l'insignifiance de l'objet (de la redondance de l'art par la préexistence de l'objet ?) — ou du *Fiat* de l'artiste qui peut, sans rien y modifier, faire de n'importe quoi œuvre d'art ? Cependant, la machine inspectrice et destructrice est toujours là, prête à intervenir cette fois au cas où l'autre fonctionnerait, se prendrait tout à coup au sérieux, ou plutôt à son plaisir. Et la complaisance, d'ailleurs, est prudente, sourde, un peu honteuse, toujours prête à virer... Le signe positif revient vite à la norme du négatif. Et le négatif se dresse à l'horizon même de ces mouvements dont nous avons dit la positivité. L'art d'expansion qui veut occuper la réalité tout entière veut en vérité son anéantissement. Car si loin que, dans l'espace ou le temps, il étende son lieu, ce lieu n'existe que par rapport à ce qui reste et n'est pas sien ; la représentation d'*Orlando furioso* qui changeait ce pavillon de Baltard en un espace de fête rejetait le reste de la ville dans son obscurité profane. L'art retranche, qualifie un espace différent. Où toute distinction entre l'art et la vie est récusée, où l'esprit se refuse à toute limitation, rien qui ressemble à l'art ne sera retrouvé, rien qui ressemble même à une existence qualifiable : il n'y aura qu'une attente de l'impossible, ou le feu d'une incandescence, d'une explosion qui sera moins la métamorphose espérée que l'anéantissement du sujet espérant. Et l'art d'exhumation, lui aussi, qui accroît sans cesse les richesses de la conscience, dont le mot d'ordre est bien : *plus de lumière !* rencontre vite sa négativité. Car si ce n'est pas pour le prix, pour l'aura, pour l'électricité dont le non dit est chargé que l'on parle, si c'est seulement parce qu'il est le non dit, l'interdit, et pour violer la loi, alors, la parole rencontre vite son : à quoi bon ? ; elle est tentée de s'étrangler de ses propres mains plutôt que de continuer à parler. Pour le Freud de *La Science des rêves*, pour le Surréalisme, l'inconscient est un pays plus riche et plus attirant que le monde de la raison et de l'utilité, de la « conscience esthétique et morale » ; pour devenir un pays opprimé, méprisé, un lumpenprolétariat, repoussant le regard et la parole, il risque finalement de se voir préférer le silence, l'inarticulé.

Tout se passe donc à peu près comme si partout, quelle que soit sa forme, l'art actuel le plus nouveau vivait de la façon la plus précaire, dans la plus étroite marge, l'oscillation de son aiguille ne s'écartant jamais beaucoup du « degré zéro »...

Le tarissement des sources

Cette difficulté d'être (cette tentation de ne plus être), à supposer que l'art ne soit déterminé que par sa propre histoire, on la comprendrait déjà. Aussi longtemps qu'il fut conçu comme l'expression d'un univers significatif et hiérarchisé (et comme son expression réglée), l'existence et la fécondité de l'art étaient hors de doute. Ce n'est pas « l'imitation de tout ce que l'on voit sous le soleil » qui justifiait la « délectation », mais celle de ce qui était digne d'être imité, et d'abord digne d'être éclairé. (C'était l'univers du *Torquato Tasso* de Goethe : *Ici pour mon esprit attentif — Chaque signe est chargé de sens...*). C'est à partir du moment où la hiérarchie se défait, où est proclamée l'égalité de tout réel au droit de la représentation, que — malgré l'exaltation initiale de l'élargissement et de la découverte — le sens, dangereusement, vacille. Le réel s'annule lui-même, puisqu'il n'est plus rien d'autre que le réel. Si *Yvetot vaut Constantinople* (Flaubert), c'est parce que Constantinople ne vaut rien. Seule la forme compensera cette équivalence annulatrice du réel. Mais la forme ancienne, le filet ajusté à ce réel choisi et hiérarchisé, avec l'échelle des genres, les figures de la rhétorique, les mots permis et les mots prohibés, les règles, etc., est emportée avec l'univers ancien. A partir du moment où l'on peut dire n'importe quoi, et ce qui n'a jamais été dit, aucune forme préfixée n'est utilisable : il faut qu'une invention incessante accompagne cette réalité qui ne cesse d'affluer de partout, incessamment nouvelle, et surtout : l'équivalence des données fait que l'œuvre ne peut plus se contenter d'être selon les règles, sa forme, elle, ne doit pas être équivalente, elle doit se signaler par l'invention, l'originalité créatrice ; la création comblera le vide de l'expression. Sans doute (on peut rendre compte de l'évolution des arts plastiques comme Auerbach de celle de la littérature dans *Mimesis*, en suivant l'histoire d'un certain « réalisme ») a-t-on tenté d'opposer à l'équivalence naturaliste autre chose que la compensation d'une écriture : de nouvelles hiérarchies du réel. Mais — qu'il s'agisse de l'intériorité symbo-

liste ou expressionniste, de la lumière impressionniste, de l'onirisme surréaliste, de l'objet cubiste — le réel privilégié est chaque fois trop partiel, ou trop subjectif, pour assumer les fonctions de la représentation classique : l'insuffisance du réel appelle toujours l'excès d'une forme qui n'est pas forme d'expression, forme d'un contenu, mais forme d'une forme, invention, création. (Seul le Surréalisme a cru suffisamment à son univers pour se permettre de négliger parfois ses moyens.) Autant se séparer, alors, de ces secteurs de la réalité qui ne dispensent pas l'art de la difficulté d'être peinture, ou écriture, de chercher en lui-même son fondement. L'abstraction le décide à ne se poser qu'en lui-même. Mais elle s'est usée plus rapidement qu'on ne l'aurait cru: en quelques années, on est passé de l'exaltation de la souveraineté, de l'orgueil d'une législation naissante qui croyait avoir devant soi un long règne à l'application académique des lois, à la morne affirmation d'une liberté vide. Les compositions de l'abstrait sont plus monotones et pauvres que les représentations figuratives, et sans avoir gagné son pari, qui était de franchir le mur du réel, l'abstraction s'est appauvrie en perdant la complexité, la vie des choses incarnées. L'aridité des lois générales appelle la compensation d'une écriture personnelle, mais l'étroitesse de celle-ci fait souhaiter un art collectif, anonyme, vrai. L'abstraction a vite rêvé de ses contraires, sans pour autant les croire possibles. Bref, l'art ne sait plus où se poser.

« L'art est pour nous chose passée », dit Hegel. En tout cas, ce n'est pas le passé de l'art qui peut pallier, pour l'art actuel, la carence de la réalité. Si certaines œuvres récentes apparaissent comme un jeu (à la fois agressif et attendri) avec les codes historiques de la peinture, leur recensement et leur collision, ces voies, auxquelles il ne faut rien moins que l'exceptionnelle virtuosité d'un Picasso, sont évidemment sans issue. Nous ne plions pas, quoiqu'en pensent les dénonciateurs de la culture, sous le poids d'un passé qui nous empêcherait d'avancer : l'un de nos malheurs (non point le seul sans doute !) est, au contraire, que le passé nous a retiré son appui. Le passé n'a plus d'avenir — ce qui, loin de dégager notre route, risque de la rendre plus étroite. Comme l'exotisme, comme les profondeurs ou les marges psychiques, le passé a fonctionné comme une réserve où l'art trouvait son rajeunissement : Vénitiens et Espagnols ont relayé les Grecs et les Florentins épuisés ; les primitifs catalans, l'art africain, l'art océanien, l'art naïf, l'art brut ont été des sources du vingtième siècle, celles du dix-neuvième étant taries. La clôture du passé, l'achèvement de la culture (sauf peut-être dans les pays où l'art des premières décennies de notre siècle a été censuré : mais ne comptons pas trop sur les effets de ce retard !) les transforment en terrains morts où l'art n'a plus rien à puiser.

Ce n'est donc pas la culture qui rend l'art contemporain problématique : plutôt le fait que, pour la première fois, il ne dispose plus d'une culture. L'art est suspendu dans un présent coupé du passé et incertain de l'avenir. Mais ce présent est celui d'une conscience. Conscience de plus en plus aiguë, de plus en plus décidée à tirer les dernières conséquences d'une situation. L'art actuel n'est pas innocent, mais je ne crois pas que ce soit cela qui le menace. Car l'art n'a jamais été innocent; le somnambulisme lui-même s'éprouve, se commente : « La racine connaît son métier », dit Hugo. Seulement, il existe des consciences rassurantes, incitantes — et des consciences inhibantes. La conscience que prend l'art actuel de son contexte, de sa condition, est de nature à le troubler, à le paralyser peut-être — le persuadant de se démettre, de se renoncer, au mieux : de s'engager dans un chemin peu praticable, à ses risques et périls.

Un nouveau régime de l'esprit

Certes, il y a longtemps que s'est amorcée cette rupture de l'esprit qui contraint l'art à se mettre ainsi en question ; mais ce n'est que dans la dernière décennie que l'image de ce trouble devient vraiment manifeste, générale : banale. Il est maintenant évident que la représentation de l'homme que l'art trouve devant soi ne contient plus rien qui puisse répondre à ses besoins — besoins qui sont peut-être non seulement ceux de sa tradition, mais ceux de sa nature : si bien que changer de régime comporte un risque de disparition. La représentation de l'homme est devenue, sinon toujours hostile, du moins toujours neutre, comme l'est la représentation scientifique de la nature.

Aussi est-ce la fin de la philosophie comme discours sur l'être en réponse à l'inquiétude humaine. La phénoménologie, parce qu'elle part du vécu, du donné, les philosophies de l'existence (celle du premier Sartre), prolongent visiblement le discours humaniste. Et si l'existentialisme de Heidegger prend ses distances avec l'humanisme, s'il combat la subjectivisation, l'anthropocentrisme des valeurs et des *étants* au bénéfice de l'*être*, le

point de départ : *pourquoi y a-t-il de l'être et non rien ?* l'angoisse de l'interrogation, la fièvre énigmatique de la réponse le maintiennent dans la tradition philosophique : et, sur ce terrain du vécu, de la profonde apparence, Heidegger rencontre la peinture de Van Gogh et la poésie de René Char. Mais la vogue de l'existentialisme heideggerien a peut-être été, après la guerre, une sorte d'adieu à la philosophie. Aujourd'hui, la philosophie n'est plus que son histoire, une réflexion sur les sciences, ou bien elle a abdiqué devant les sciences humaines qui, si elles embauchent ceux qui, quelque temps auparavant, eussent été philosophes, n'en poursuivent pas moins un projet de contre-philosophie, puisqu'elles ne cherchent pas à fonder l'homme, mais à le « dissoudre » selon le mot de Claude Lévi-Strauss ou, pour parler avec Michel Foucault, à le reconduire aux formes de sa naissance », c'est-à-dire à l'effacement de sa figure, à sa fin. Quelle que soit la direction, et que le structuralisme en apparaisse ou non comme la méthode, il s'agit en fait d'aboutir à des modèles, à des mécanismes aussi différents des « données immédiates de la conscience » que les lois physiques le sont de la représentation sensible. Toute la pensée contemporaine s'inscrit en faux contre le Cogito cartésien dénonce la confusion de la conscience et du réel. A l'origine de ce retournement, de cette nouvelle *lecture* qui rompt, comme le dit Louis Althusser, avec la lecture comme théorie de l'expression, avec l'idée d'un logos expression de l'être pour débusquer l'arrière-fond de ce que le texte veut dire, mais ne sait pas qu'il veut dire, et ne dit pas, ne pense même pas, il y a sans doute des philosophes, les grands « maîtres du soupçon » que furent Nietzsche, Marx et Freud, mais c'est la linguistique saussurienne qui a donné l'impulsion et les modèles épistémologiques décisifs, dans la mesure où elle établit l'arbitraire du signe, et où elle montre que le sens n'est pas dans le terme, dans le mot, mais dans un système de relations, de différences articulées — démarche qui a renouvelé l'ethnologie, la psychanalyse (l'inconscient, selon Lacan, étant structuré comme un langage), et qui justifie le projet sémiologique dans toute sa généralité.

L'art vivait des apparences et illusions du Cogito. Son adaptation à l'anti-Cogito fait problème. Il ne peut pas ignorer la connaissance vraie, mais qu'en fera-t-il ? L'adoptant, ou bien il risque d'apparaître comme un auxiliaire inutile, encombrant de la science, ou bien il est amené à avouer qu'il ne se trouve pas sur son terrain, que l'ozone dont il a besoin lui fait défaut. A quoi bon mimer, dans l'écriture textuelle ou dans l'écriture-peinture, les mécanismes et les lois d'une combinatoire ? C'est prétendre à un sérieux qui n'est pas celui de l'art, et perdre la partie qu'il pourrait gagner. Le jeu verbal, s'il croit à sa vérité scientifique, n'a plus rien de commun avec celui de Joyce, de Roussel, des Surréalistes : il évoque un Brisset enseignant la linguistique en Sorbonne, ce qui eût été un bon scénario pour les Marx Brothers. Il arrive à la littérature de tomber dans une paraphrase prolixe et vaine, voire paranoïaque, des sciences humaines. Dans un domaine qui est celui de l'art (la mouvance de l'homme), celles-ci ont relevé le défi de l'inconnaissable qui les maintenait dans un statut préscientifique et justifiait par-là l'existence de l'art : s'il est possible de parler de l'homme, ou de le « dissoudre » de façon rigoureuse et vérifiable, à quoi bon l'art, qui ne vit que comme conjecture, ignorance, imagination ? Mais l'art qui prend la science pour modèle lâche la proie pour l'ombre. Là où la science parle, il n'a rien à dire, il ne peut parler que là où elle se tait — mais il faut alors qu'il échappe à son intimidation. Il a besoin de ce que la science ne formalise pas, sinon de l'illusion, du moins de l'apparence, du donné, du vécu : Claude Lévi-Strauss, dans le *Finale* des *Mythologiques*, l'admet puisqu'il distingue le penser et le vivre, le moment de l'esprit anonyme et celui où le sujet revient à l'existence, et qu'il se plaint au passage de l'ennui de la littérature contemporaine, qui oublie que les structures doivent aussi dire quelque chose. Entre les ajours de la structure, ne faut-il pas plus qu'un air incolore ? A supposer qu'une lecture anagrammatique du poème soit possible, qu'est-ce qu'un poème qui ne serait que son anagramme ? Qu'est-ce qu'un roman qui n'est que son programme, la manière de s'en servir donnée par le prière d'insérer ? Qu'est-ce que l'image qui n'est que son idée ? Tout se passe comme si l'art ne pouvait être qu'en se croyant un peu autre chose que ce à quoi la science lui montre qu'il se réduit. Est-ce un mensonge vital ou la vérité même, la vérité profonde de l'apparence, qui le persuade que l'on ne peut sans risque et sans déchet appliquer à son langage les modèles linguistiques de la théorie de la communication, puisque l'art est parole non langue, suite de noms propres non système de relations entre termes généraux et que, l'information transmise n'appartenant pas au langage du destinataire, il ne s'agit pas de décoder un message, mais de s'ouvrir à un mot nouveau, un mot qui n'existait

pas ? Que la science des mécanismes sous-jacents ne porte pas la création comme la conscience des données, rien ne le montre mieux que la différence entre l'usage, et la fécondité, de la psychanalyse dans les années vingt et son impact actuel. Car en levant le masque du conscient, c'était une figure que la psychanalyse révélait — le riche espace de l'imaginaire qui donne à *La Science des rêves* son allure du roman expressionniste, et son allure de vérité à l'onirisme d'Ernst ou de Tanguy. Que les mécanismes d'un langage montrent leurs cordes derrière ces fascinantes figures, l'art n'y puisera pas le même secours !

Mais qu'y faire ? Il est d'autant moins question pour lui de renouer avec ces illusions (leur bienfaisance fut-elle prouvée), qu'il vient d'apprendre qu'elles ne correspondent même pas à des croyances naturelles, innocentes, qu'elles sont en réalité des mystifications sociales. L'histoire et la sociologie de l'art ont remplacé l'esthétique. Non seulement la notion de « vouloirs diversement orientés » (Riegl) a remplacé l'idée d'une hiérarchie donnant un sens à l'histoire de l'art (Hegel à propos de l'art grec : « Rien de plus beau ne s'est vu ni ne se verra »), mais chaque « vouloir » apparaît aussi comme une décision contingente. La valeur n'est qu'un arbitraire collectif. L'évidence de la forme camoufle des postulations implicites ; son éloquence n'est jamais franche, elle ne dit jamais ce qu'elle semble dire. Dit-elle toujours pour soutenir obliquement une cause qui n'ose pas se nommer ? L'art n'est-il jamais qu'un coupable mensonge, cette lâcheté de l'optimisme dénoncée par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, la ruse des possédants pour maintenir leurs privilèges, celle de la bonne conscience pour vivre en paix avec la pire ? En tout cas : le soupçon s'aggrave au fur et à mesure que nous nous rapprochons de notre société ; il y a au moins un coupable qui ne fait pas de doute : nous. L'accession de l'art à la souveraineté, à la pureté, qui le fondait sur un terrain limité, mais spécifique, et lui promettait une fécondité nouvelle, est démasquée comme mensonge bourgeois, réaction (mystifiée) de l'artiste au rang inférieur et inoffensif qui lui est assigné dans la division du travail. Et la défense de la liberté de création apparaît maintenant comme une position typiquement rétrograde.

La contestation politique

Car avec l'épuisement du passé et des ressources internes de l'art, avec le trouble de la « rupture épistémologique » se conjugue un refus total de la société. Il est exclu que l'art puisse utiliser — positivement — la moindre valeur, la moindre image empruntée à l'environnement social. Si bien que — ne pouvant plus rien exprimer de ce qui a toujours été son exprimable — il ne peut plus que disparaître, ou aider à fonder son nouveau fondement.

A la critique traditionnelle (et limitée) de la société capitaliste s'ajoutent dans la conscience révolutionnaire le rejet de la civilisation industrielle, de l'héritage et de l'ethnocentrisme culturel, un refus qui peut apparaître comme portant moins sur des apparences transitoires que sur la nature même du lien social, et tout cela au nom d'une liberté inconditionnée, dans une sorte de mouvement qui tente de fuir aussi loin que possible, et vraiment hors de l'espace jusqu'alors habité, et contaminé, hors culture — là où une nouvelle nature, intacte, aurait chance de germer. Pour la première fois... Mais c'est pour la première fois aussi qu'à la lueur du champignon atomique il apparaît que ce n'est pas seulement la fin des civilisations qui (comme le disait Valéry) se trouve dans les journaux, mais la fin de la planète elle-même.

Le marxisme est, bien entendu, une dénonciation du libéralisme de la société capitaliste, la liberté étant formelle, non réelle, mystifiée. Mais la mystification porte essentiellement sur le passage de l'idée à la réalisation, non sur la valeur même à réaliser. La fin de l'aliénation ne sera pas nécessairement substitution de valeurs vraies à des valeurs fausses : ce pourra être la communication de valeurs présentes dans la société aliénée. Et l'une de ces valeurs, justement, est ce que l'on appelle la *qualité artistique* (inutile de répéter ici les phrases fameuses de Marx sur l'art grec). N'admettant pas que l'art puisse avoir un contenu non social, le marxisme suggère cependant une transcendance de la forme qui peut être commune à des contenus sociaux différents. C'est ce que disent ou laissent entendre tous ceux qui, penseurs comme Walter Benjamin, artistes comme Brecht, acteurs historiques comme Trotsky ou même Mao Tse Toung, ont représenté le plus lucidement le marxisme. Le problème est donc de « lutter sur deux fronts » (Mao), « l'art destiné au prolétariat ne pouvant pas être un art de second ordre » (Trotsky), et de faire en sorte que tous puissent l'apprécier, ce qui signifie qu'il n'y aura un art socialiste de qualité que lorsque le niveau de la classe ouvrière sera suffisamment élevé ou, pour parler comme Brecht,

lorsque le « petit groupe d'initiés » sera devenu « un grand cercle de connaisseurs ».

Bien sûr, la notion d'une qualité artistique dont on revêtirait comme d'un manteau le contenu politique est naïve (ou du moins pragmatique) : la qualité est dans le germe, ou nulle part. Mais ce qui nous importe, c'est de noter dans ce marxisme humaniste la distinction entre l'existence même de la valeur et sa communication : si l'aliénation vient du fait que les biens culturels ne sont pas la propriété de tous, c'est qu'il y a des biens culturels.

Le refus radical de la culture ne peut pas avoir pour seul prétexte la non-homogénéité du corps social : la non-communication des valeurs ne détruit pas la valeur, les mécanismes du marché ne la détruisent pas non plus (le prix de la « *pièce aux cent florins* » ne l'altère pas davantage que les 800 000 francs or du « *1814* » de Meissonnier ne suffisent à en faire un chef-d'œuvre) ; et c'était moins la communion que la richesse du mythe chrétien qui animait l'art médiéval. L'objection du non-public est une attitude contradictoire, si elle ne conserve pas quelque trace de la confiance humaniste. Seule la certitude qu'il n'y a rien à communiquer fonde logiquement la contestation contemporaine.

C'est dire que l'homme, le sujet, ne doit plus parler à travers l'art, puisqu'il n'est constitué — encore — que par des « référents » mensongers. L'art ne sera plus *expression*, rien d'exprimable ne se proposant à lui. Il ne sera pas non plus *création*, la forme étant, elle aussi, une référence culturelle arbitraire, le dérisoire prétexte de l'orgueil de l'artiste, de sa « mission ». Il apparaîtra comme *production*, le producteur étant non plus le sujet privilégié, défini par une vocation, mais le manœuvre quelconque, défini par son travail. Et la notion de production recouvre aussi l'idée d'un ouvrage en quelque sorte aveugle (l'œuvre *se* produit), exécuté non par l'esprit de l'esprit, mais par l'esprit, seul intact, de son matériau, mettant au jour ce que ne peut entrevoir une conscience héritière, accouchant vraiment de l'avenir.

Le négatif et le positif

Mais, pour l'instant, n'est-ce pas le vide qui définit cette production ? Vide qui repousse, ou vide qui en appelle à autre chose — magie répulsive, magie propitiatoire... De toute façon : non point textes invitant à la lecture, objets invitant au regard, mais appels de ce qu'il y aurait à lire, à regarder.

L'intention d'efficacité substituée à l'intention de qualité, ou plus précisément la politisation de l'art qui le conduit sur le chemin de l'anti-art, n'est un symptôme rassurant pour aucun des partenaires, ni pour le révolutionnaire, ni pour l'artiste. L'efficacité révolutionnaire d'un art ainsi politisé est nulle : tout au plus peut-on parler d'un témoignage révolutionnaire. Si, dans les conditions actuelles, on ne peut pas pratiquer un autre art, il reste à déterminer l'intérêt qu'il y a d'être artiste plutôt que militant. Quand Breton, communiste, continue à écrire des poèmes, il ne doute pas que la poésie n'ajoute quelque chose à la révolution ; ce que croient aussi, après 1917, les constructivistes russes. Si la révolution est la seule poésie, le poète n'est qu'un mauvais révolutionnaire. En second lieu, la pureté révolutionnaire du producteur artistique est douteuse, celui-ci n'ayant aucune des vertus du travailleur : avant même que la société ne le récupère, c'est son psychisme qui l'a déjà récupéré ! Enfin, il n'est pas sûr que cette politisation vienne d'une urgence révolutionnaire : la politisation de l'art répond (ainsi qu'au second souffle du capitalisme) à l'éloignement de la révolution, au fait qu'il n'y a plus, pour elle, de modèle européen vérifiable, probable : devenant poésie, la révolution se radicalise sans entrave, pense l'impossible, ressemble à la rêverie érotique d'un homme continent. Poétisation de l'art et esthétisation de la révolution ne sont pas la rencontre de deux urgences, mais un échange de faiblesses.

La politisation, d'ailleurs, n'est que la forme superficielle d'un phénomène qui plonge ses racines dans la totalité d'une structure mentale. Or le principe unificateur de cette structure (à savoir que rien n'échappe à la contamination socio-culturelle) est loin d'être aussi évident qu'il le paraît. Si tout est dans le social, dans l'histoire, tout n'y est pas au même degré. Je crois qu'il existe une profonde différence entre ce qui, dans le social, est relation du social au social (rapports entre les hommes, entre les classes, dialectique du maître et de l'esclave) et ce qui est relation (sociale) avec autre chose, visée (sociale) de ce qui est d'un autre ordre. Quand Cézanne peint des pommes, j'entends bien que ce geste n'est possible que parce que la société bourgeoise lui permet de voir ces pommes, ne lui imposant (ne lui apportant) aucune valeur transcendante. Mais on ne me fera pas croire que la pomme est une donnée bourgeoise, et que sa perception, bien que partant d'une origine culturelle, ne fait pas un bon bout de chemin vers son terme naturel, dont elle se trouve enrichie. C'est toujours l'histoire qui parle ; mais elle

ne parle pas toujours d'elle-même. L'anti-art a le tort de penser que rien n'échappe à la pollution qu'il dénonce justement ; il a le tort de fermer les fenêtres qui pourraient s'ouvrir encore...

Mais ces fenêtres ne s'ouvrent-elles pas ? Les idées, les intentions (qui peuvent être communes) ne déterminent pas uniformément les formes. Les formes résistent, sans même toujours le vouloir.

Celles que définit pleinement l'anti-art se retournent évidemment contre elles-mêmes. On peut admettre leur démonstration, mais l'on a bien le droit de se demander : à quoi bon ce détour par la forme ? Ce détour, en tout cas, ne sera consenti qu'à titre précaire ; à la différence de Dada qui a su quitter la scène aussitôt prononcée sa déclaration d'intention, qui a jeté les allumettes sitôt brûlées, s'il s'attarde et s'organise, c'est là une contradiction négative, inacceptable. Mais on lui fait souvent grief d'une ambiguïté qui, en réalité, le sauve, puisqu'elle réinstalle en lui la fonction positive de l'art, qui ne va pas à abolir l'image, mais à la soutenir. Dans la mesure où la production actuelle ressemble à une vitrine de Prisunic ou s'amoncellent les gadgets, les *multiples*, le bric-à-brac, le *kitsch* de la société de consommation, ou bien à ces terrains vagues où se déversent, à l'entrée des métropoles, les déchets de la civilisation industrielle : mortes matières imputrescibles dont la durée est le contraire de la durée volontaire de l'art, carcasses métalliques ou emballages en plastique dont on ne peut pas se débarrasser, ce qui parle n'est pas sans force, et la complicité de l'art avec ce qu'il montre introduit déjà une positivité, mais c'est au plus bas degré : celui du fétichisme de l'objet, de l'obsession de l'environnement quotidien. Mais, au plus haut degré, c'est bien l'esprit du jeu inventif et métaphorique qui se retrouve. La combinatoire et l'objet ont moins pour but d'indiquer des lois réelles, ou de déclencher le réflexe destructeur que de donner à voir ce que le regard peut avoir plaisir à regarder. Et surtout : ce que la main a eu plaisir à faire. Dans l'utilisation des matériaux nouveaux, dans les montages, les altérations, les transformations, les choix eux-mêmes, souffle un grand vent de turbulence ludique, un génie désinvolte et paradoxal.

La mutation et le maintien

Mais de quel droit — me dira-t-on — parler d'un plus bas ou d'un plus haut degré ? Cela suppose une définition de l'art dont l'heure n'est pas venue, l'histoire continuant à courir (*Le concept est la mort du temps*, on le sait). A toute invention n'a-t-on pas reproché de franchir la limite à partir de laquelle l'art cesse d'être lui-même, puisqu'on n'a jamais fait que lui appliquer les critères de l'ancien ? Mais cette objection (banale) n'est pas convaincante. Le cimetière de l'histoire est encombré de nouveautés sans lendemain ; l'intempestif a parfois prévalu. *Est-ce de l'art encore ?* Aujourd'hui, en tout cas, il est permis de se poser la question puisque l'art lui-même est en lutte avec sa propre notion. Il est légitime de se demander si nous ne sommes pas arrivés à une rupture où le passage n'est plus comme jadis celui d'un art à un autre (de la tragédie au roman, de l'épopée au lyrisme, de la fresque au tableau de chevalet, etc.), mais d'une humanité ayant eu l'art comme moyen d'expression à une humanité qui ne le connaîtra plus. L'art va-t-il vers son abolition, ou vers un changement de forme ? Et que veut-il ? Selon la réponse, on le définira par une négativité ou par une positivité qui ne peut être qu'une sorte de *maintien*. Le tiers exclu, en tout cas, c'est de vouloir que l'art disparaisse au profit d'une réalité sans nom qui serait son remplacement. Succéder à l'art, même sous un autre nom, c'est garder un lien avec lui. On ne peut pas éviter une définition de l'art, l'impossibilité évidente d'une définition « représentable » n'excluant pas une définition « notionnelle » ; l'art qui ne peut pas être défini par des caractères imaginables peut l'être par une fonction, une relation entre le producteur, le produit et l'usager.

On fixe souvent des conditions trop restrictives, soit du côté des conditions de civilisation, soit du côté de l'apparence elle-même. Par exemple, quand Hegel laisse tomber la troublante sentence : « L'art reste pour nous, quant à sa suprême destination, une chose du passé », il pense que l'histoire est entrée dans un autre règne (supérieur), l'art n'ayant eu toute sa réalité que lorsqu'on le considérait comme « quelque chose qui ne pouvait pas être dépassé ». Maintenant dépassé, il passe dans notre représentation, notre culture, où il est admiré, mais cesse de vivre. Autrement dit : son moment est celui où l'imagination comblait le vide du savoir. Mais, si les progrès de la connaissance le troublent, ils ne le suppriment pas. Il y a toujours une marge pour l'apparence, pour l'ignorance et son génie. La connaissance du code génétique n'empêche pas de préférer faire l'amour. L'art est lié à

des choix, à un sentiment des valeurs ; il n'exige pas leur transcendance, leur corrélat ontologique. D'autre part, accuser l'art (comme on le lit tous les jours) de transgresser sa loi parce qu'il accepte le redoublement immédiat de la réalité sans médiation stylistique — ou la série, le multiple ; ou l'improvisation, l'éphémère, l'instantanéité — n'est guère plus décisif que de lui reprocher d'avoir brisé la frontière entre peinture et sculpture, ou mis sur le même plan matières nobles et matériaux industriels. Seulement, *on aurait tort de croire que toute objection puisse être rejetée indéfiniment de la même manière*. Il y a bien quelque chose à quoi on ne peut toucher sans toucher à l'art même — un irréductible qu'il faudra retrouver au lieu même où l'art (comme on le dit avec une profondeur qui n'exclut pas quelque légèreté) « perd son nom ».

Irréductible qui ne se confond avec aucune de ces exigences que les contempteurs du nouveau ne cessent de lui opposer, mais qui, en effet, dénonce certaines directions comme purement négatives, fractures impossibles à ressouder. L'art ne peut ni se contenter du vide, de la dérision, ni se vouloir coextensif à la réalité : deux mouvements apparemment contraires, mais qui viennent de la même déviation, l'art ne refusant tout que pour ambitionner d'être tout. Or l'art n'implique pas une réalité à laquelle il puisse totalement s'accorder : c'est même le contraire, puisqu'il est désir de ce qui n'est pas, ou — par rapport à ce qui est — désir d'une chose de préférence à une autre. Mais si oppressante, si indésirable que soit la réalité, il y a toujours une fente par laquelle est possible la percée, la respiration du désir. Dès que la loi du travail s'est allégée, depuis des millénaires, le jeu commence, et notre société, si exécrable soit-elle, le poursuit. Ce qui manque à l'anti-art, c'est la force même du désir. Et imaginer un monde qui ne laisserait plus rien à désirer est un peu la même chose que se croire en présence d'un monde dont on ne peut rien aimer : l'esthétisation de la vie devient vite un alibi. Le désir est toujours possible, et la limite qu'il rencontre le fait toujours renaître.

Le premier irréductible, c'est cette limitation qui est, non point certes le cadrage de l'œuvre-objet, mais la qualification d'un temps et d'un espace. Il n'y a pas d'art pour une vie indivise, puisque l'art est désir renaissant d'une impossible indivision : désir d'une fête qui n'est vécue comme fête que parce que les jours ordinaires sont là, sacré distinct d'un profane, dépense opposée à l'économie, transgression de l'interdit, sublimation du prohibé... L'autre invariant, bien sûr, c'est la communication : dans le circuit le plus fermé, le regard du destinataire inconnu est impliqué, et si proches que soient, dans le happening, dans le jeu de l'improvisation collective, le locuteur et l'interlocuteur, il y a toujours une parole lancée par quelqu'un, quelques-uns qui, n'appartenant à aucune langue préexistante, ne sera entendue par tous que lorsqu'elle aura transformé chacun. Mais surtout, si une parole est prononcée, c'est qu'elle est préférée à une autre, et au silence.

Non qu'elle soit nécessairement un éloge du monde, et se propose à notre « délectation » ! Mais dire l'absurde, l'atroce, l'abject, c'est y être attaché : sans quoi ni la parole ni son écoute ne seront soutenues. Sans doute, c'est le *dire* qui aussi nous attache, compense la négativité du *dit* : encore faut-il que le logos s'exalte de son jeu, soit autre chose que froide démonstration d'un mécanisme à vide. Non point que la parole se satisfasse jamais sans risque, mais il faut qu'un instant, un seul instant (car le désir de fixer n'est pas essentiel) — le temps d'un regard, le temps d'une inflexion de voix — quelque chose (dit ou diction) soit élevé *au-dessus du reste*.

Au-dessus ? Georges Bataille, dans un texte intitulé *La vieille taupe et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste*, a opposé à l'*icarisme*, à la récupération idéaliste du surréalisme, la lucidité d'un « bas matérialisme », la fécondité de la *cave*, de l'égout. Mais dans son livre sur Lascaux, Bataille, dont on sait l'influence actuelle, a admirablement parlé de la naissance de l'art, de ce moment où l'homme, prenant conscience de la mort, éprouve le besoin de transmettre un instant d'émerveillement. L'abject, comme objet de l'art, ce ne peut être l'abject pour l'abject, mais l'abject faisant, lui aussi, « crier merveille ». En dépit de tant de littérature sur la rupture de civilisation et la coupure épistémologique, malgré tout le folklore des « mutants », il y a peu de chance pour que l'abolition de l'art soit autre chose qu'un moment de crise, ou un changement de forme mal interprété : l'homme ne peut pas oublier qu'il est mortel, il ne peut pas *cesser de voir le monde à travers un désir lié à la conscience de la mort*. Même coupé de la culture, de l'histoire, de la société actuelle, ce qui sera dit et fait sous ce signe maintiendra l'essentiel de ce qui (oui, depuis Lascaux peut-être) s'appelle l'art.

Je songe à cette première rencontre où le jeune André Breton, interrogé par Valéry sur ce qu'il espère de la

poésie, lui répond qu'il en attend « des états équivalents » à ce que certains mouvements poétiques lui ont fait connaître — et il cite, entre autres, le *Mais que salubre est le vent !* de Rimbaud. Cette anecdote risque d'apparaître comme typique d'un âge révolu où le jeune poète rendait visite à l'aîné, où la chaîne tout entière tenait, où les tentatives nouvelles tendaient à renouveler un pouvoir déjà manifesté. Mais l'art le plus négateur, celui qui récuse tout le passé, croit qu'il a transgressé les frontières, qu'il est sur le point d'aborder à la terre qui n'a plus de nom, que cherche-t-il, malgré l'imprévisibilité et le paradoxe de ses formes, pour peu que, si tangent qu'il soit à la négation, une marge l'en sépare encore, sinon des « états équivalents » ?

gaëtan picon

Nous avons invité
le 8 février dernier
72 artistes ou groupes d'artistes.

Pour des raisons
qui leur sont personnelles
quelques-uns ont cru devoir
décliner cette invitation.

Chacun ayant pris la responsabilité
de ses choix, de son accord
ou de son refus,
il nous a paru légitime de donner
la liste,
telle qu'elle a été publiée
dans la Presse :
Le Monde (6 février 1972),
Lettres Françaises (23 février 1972),
des artistes
auxquels s'adressent
nos remerciements
ou nos regrets.

Parallèlement
une section est réservée
à l'« expression graphique
et la vie quotidienne »,
aux films d'artistes
ainsi qu'aux « Actions »
(Gina Pane, Brecht, Borgeaud,
Journiac, Sarkis, T. Mouraud...)
qui se dérouleront
pendant la durée
de l'exposition.

Affichistes,
Adami,
(Hains,
Dufrêne,
Rotella,
La Villeglé)
Agam,
Aillaud,
Alechinsky,
Arman,
Aubertin,
Barthélémy,
Ben,
Bennett,
Bettencourt,
Groupe B.M.P.T.,
(Buren,
Mosset,
Parmentier,
Toroni),
Boltanski,
Buren,
Samuel Buri,
Pol Bury,
César,
Christo,
Courtin,
Cremonini,
Cruz-Diez,
Dado,
Degottex,
Deschamps,
Dewasne,
Dubuffet,
Dupuy,
Erro,
Filliou,
Folon,
Gäfgen,
Gasiorowski,
G.R.A.V.,
(Le Parc,
Stein,
Garcia-Rossi,
Morellet,
Sobrino,
Yvaral),
Hantaï,
S. Hicks,
Honegger,
Ipousteguy,
Jacquet,
Kalinowski,
Kermarrec,
Y. Klein,
Kowalski,
Kudo,
Le Gac,
Le Parc,
Malaval,
Etienne-Martin,
Messagier,
Monory,
Morellet,
R. Müller,
Panique,
(Topor,
Olivier,
Parré,
Zeimert,
Courmes),
Peinture critique,
(Aillaud,
Arroyo,
Recalcati,
Tisserand,
Latil,
Fleury,
Cueco,
Parré),
Raynaud,
Raysse,
Requichot,
Reinhoud,
Rouan,
Niki de Saint-Phalle,
Sanejouand,
Soto,
Spoerri,
Support-Surface,
(Dezeuze,
Cane,
Bioulès,
Seytour,
Valensi,
Viallat, etc.),
Stämpfli,
Szafran,
Takis,
Télémaque,
Tinguely,
Titus-Carmel,
Velickovic,
B. Venet,
Viallat.

catalogue

agam
alechinsky
arman
aubertin
ben
bennett
pierre bettencourt
christian boltanski
samuel buri
pol bury
césar
christo
alfred courmes
pierre courtin
carlos cruz-diez
dado
degottex
gérard deschamps
jean dewasne
noël dolla
françois dufrêne
jean dupuy
erro
etienne-martin
folon
wolfgang gäfgen
garcia-rossi
gérard gasiorowski
raymond hains
simon hantaï
sheila hicks
gottfried honegger
christian jaccard
kalinowski
joël kermarrec
yves klein
piotr kowalski
tetsumi kudo
la villeglé
jean le gac

malassis (coopérative des)

———

henri cueco

lucien fleury

jean-claude latil

michel parré

gérard tisserand

———

robert malaval

jean messagier

jacques monory

françois morellet

robert müller

olivier o. olivier

michel parmentier

jean-pierre raynaud

reinhoud

requichot

rotella

françois rouan

niki de saint-phalle

sanejouand

sobrino

soto

daniel spoerri

stämpfli

stein

szafran

takis

telemaque

tinguely

titus-carmel

topor

velickovic

bernar venet

claude viallat

yvaral

christian zeimert

yaacov agam

biographie

1928
Naissance à Richon Lèzion (Israël)
de Yaacov Gipstein,
qui prendra ensuite le nom d'Agam.
1947-48
Etudes à l'école d'art Bezalel, Jérusalem.
1950-51
Séjourne à Zürich.
1951
S'installe à Paris.

Expositions personnelles :

1953
Galerie Craven,
Paris.
1956
Galerie Denise René,
Paris.
Galerie Aujourd'hui,
Palais des Beaux-Arts,
Bruxelles.
1959
Musée de Tel-Aviv,
Drian Gallery,
Londres.
1966
Marlborough-Gerson Gallery,
New York.
1971
Galerie Denise René,
New York.

Principales expositions collectives :

1954, 1955, 1956
Salon des Réalités Nouvelles,
Paris.
1955
« Le Mouvement »,
Galerie Denise René,
Paris.
1956
« 50 ans de peinture abstraite »,
Galerie Creuze, Paris.
1960
« Antagonismes »,
Musée des Arts Décoratifs,
Paris.
« Kinetische Kunst »,
Kunstgewerbemuseum,
Zürich.
« From Malevitch to to-morrow »,
Galerie Chalette,
New York.
« Konkrete Kunst - 50 Jahre Entwicklung »,
Helmhaus, Zürich.
1961
« Bewogen Beweging »,
Stedelijk Museum, Amsterdam.
Moderna Museet, Stockholm.
Louisiana Museum, Danemark.
1965
« Art and Movement »,
Académie Royale d'Ecosse,
Edimbourg.
« The Responsive Eye »,
Musée d'Art Moderne,
New York.
« Kinetische Kunst »,
Gemeentemuseum,
La Haye.
« Licht und Bevegung »,
Kunsthalle, Berne,
Baden-Baden
et Düsseldorf.
1966
Jasia Reichardt,
« Yaacov Agam », Londres.
1970
Frank Popper,
« Agam's Tele-Art »,
Art and Artists, Londres,
vol. 4, n° 10.
1970
Yaacov Agam,
« Sculptures for Architecture »,
Galerie Denise René,
Hans Mayer, Krefeld.
1970
Yaacov Agam,
« Forum Leverkusen »,
Galerie Denise René,
Hans Meyer, Krefeld.
1971
Yaacov Agam,
« Transformable, transformables »,
catalogue Galerie Denise René,
New York.
1971
Yvon Taillandier,
« Agam : les sculptures transformables »,
XX^e siècle, décembre.

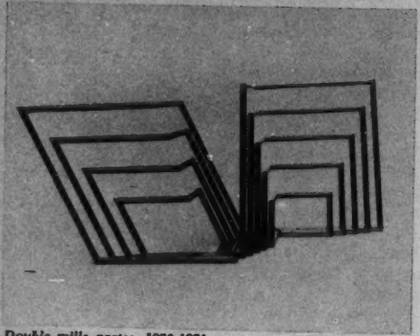
bibliographie

John Craven,
Introduction au catalogue
de la première exposition personnelle
à la Galerie Craven, 1953.
Michel Seuphor,
« Agam », Art d'Aujourd'hui,
Vol. 4, n° 8,
Paris, janvier, 1954.
Roger Gindertael,
« Agam, zélateur de la peinture
en mouvement ».
Les Beaux-Arts, Bruxelles, février 1958.
Guy Habasque,
« Agam »,
Aujourd'hui, n° 18, Paris, juillet 1958.
Julien Alvard,
« Agam et ses tableaux
indépendants du mur »,
Aujourd'hui, n° 24,
Paris, décembre, 1959.
Yvon Taillandier,
« Voyage dans un tableau d'Agam »,
Aujourd'hui, n° 31,
Paris, mai 1961.
Michel Parent,
Théâtre à scènes multiples
en contrepoint de Yaacov Agam,
Neuchâtel, 1962.
Alain Jouffroy,
« Yaacov Agam
et la peinture instrumentale »
XX^e siècle, Vol. XXV,
n° 22, Paris, 1963.
Yvon Taillandier,
« Agam et le réalisme de l'infini »
Ariel, n° 9, Jérusalem, 1964-1965.
William Seitz,
« Yaacov Agam's
Double Metamorphosis II »,
Quadrum, n° 19,
Bruxelles, février, 1965.
Haim Gamzu,
« The metamorphosis of Agam »,
Catalogue de l'exposition rétrospective,
Marlborough-Gerson Gallery,
New-York, mai 1966.
Lumière, mouvement et optique,
Palais des Beaux-Arts,
Bruxelles, 1965.
Kunst Licht Kunst,
Stedelijk Museum, Eindhoven.
Weiss auf Weiss, Kunsthalle, Berne, 1966.
Lumière et mouvement,
Musée d'Art Moderne
de la Ville de Paris, 1967.
Plus by Minus,
Albright Knox Gallery,
Buffalo, 1968.
Bilan et problème du 1 %
C.N.A.C., Halles de Paris, 1970.
L'art et les Technologies Industrielles,
Vitry-sur-Seine, 1972.

Toutes directions, 1971.

Touche-moi, 1972.

Double métamorphose, 1964.



Double mille portes, 1970-1971.

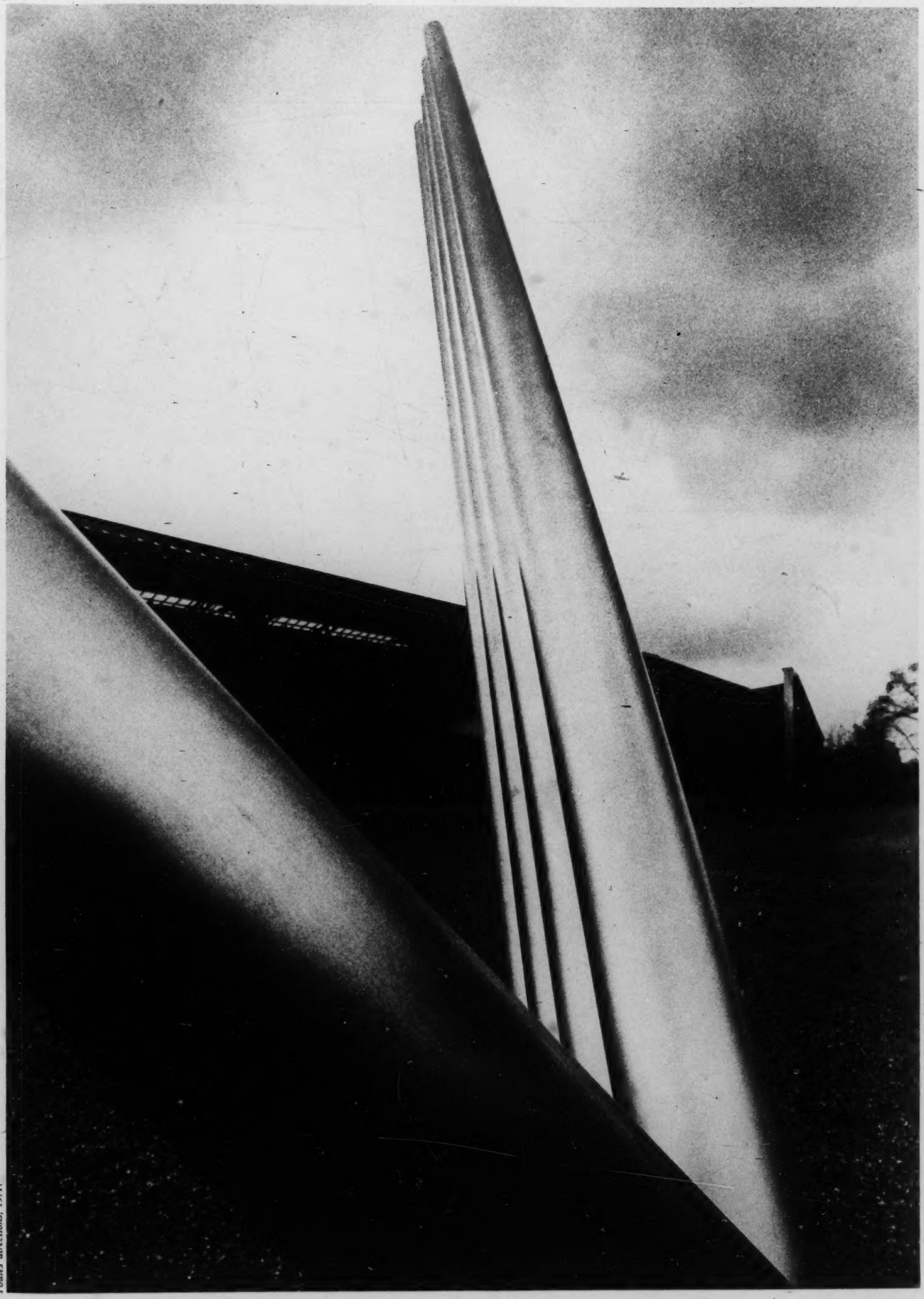
œuvres exposées

Tactile sonore, 1963,
Bois et acier,
139 × 99 cm,
Kaiser Wilhem Museum, Krefeld.
Double métamorphose II, 1964,
Huile sur aluminium,
11 panneaux,
290 × 435 cm,
Museum of Modern Art, New York,
Don de Mr et Mrs George M. Jaffin, 1965.
Fleur de la nuit tombante, 1966,
Miniature,
7 × 10 cm,
Coll. Alfred Max.
Coordination, 1966-1972,
Aluminium peint,
45 × 127 cm,
Collection particulière, Caracas.
Contrepoint et enchaînement, 1967,
Huile sur relief aluminium,
129 × 186 cm,
Fonds National d'Art Contemporain.
Tableau tactile instrumental, 1968-1972,
Bois, ressort, métal,
207 × 290 cm,
Coll. de l'artiste.
Double mille portes, 1970-1971,
Acier inox,
244 × 244 cm,
Galerie Denise René, New York.
Puissance 9, 1971,
Acier inox, 9 éléments,
180 × 180 cm,
Galerie Denise René, Paris.
Au-delà, 1971,
Tableau double face,
18 panneaux,
153 × 240 cm,
Galerie Charles Kriwin, Bruxelles.
Touche-moi, 1972,
Acier inox,
390 × 170 cm,
+ plate-forme en bois,
250 × 250 cm,
Bird's eye view Gallery,
Newport Beach, California, U.S.A.

Depuis sa première apparition publique, Agam n'a cessé d'occuper le devant de la scène artistique. Peintre et sculpteur, il s'intéresse également à la littérature, à la musique, au théâtre, à la photographie et au cinéma. Si l'on songe aux cubistes interrogeant inlassablement les mêmes natures mortes, à Mondrian épurant toujours plus ses compositions néoplastiques, à Vieira da Silva multipliant les images toujours diverses et toujours semblables d'une bibliothèque ou d'une ville inondée, une telle profusion de directions déconcerte tant l'on est accoutumé de lier la force d'une œuvre à l'unité de la vision qu'elle propose. A 24 ans, après son séjour à Zürich où l'avait envoyé son professeur de l'école d'art de Jérusalem, Agam propose des tableaux abstraits avec lesquels il renouvelle d'emblée le statut de l'œuvre d'art. Ses tableaux polymorphiques développent leur surface sur des lattes en relief où se conjuguent plusieurs compositions, de telle sorte que leur image varie selon l'angle de vision du spectateur. Mobile sur un axe, le même tableau, équilibré par deux contrepoids, s'anime dès qu'on le touche. Il en va de même avec les tableaux transformables et tactiles où les formes mobiles sur leur support ou permutables permettent de varier la composition. En 1967, Agam animera de la même manière des sculptures transformables faites d'éléments modulaires libres répétant une forme géométrique élémentaire.
Ces œuvres requièrent, les premières, à la faveur de la mobilité de l'œuvre, une participation du spectateur, mais dans un esprit tout à fait différent des recherches du G.R.A.V. par exemple, qui, à partir d'une révision des doctrines esthétiques, remet en question les valeurs traditionnelles de l'œuvre d'art et le rôle de l'artiste. En revanche le propos d'Agam « est de créer un tableau qui puisse être contemplé dans un nombre infini de situations, chacune d'elles étant préméditée, permise par l'ensemble des éléments constitutifs, afin que le spectateur ait la possibilité de choisir à tout moment celle de sa convenance. Cette liberté accordée au spectateur incite à se demander si [Agam] ne renonce pas ainsi à [ses]
droits souverains
d'artiste
d'auteur
de créateur
et si le spectateur ne modifie pas son œuvre. » Agam souligne : « Le spectateur ne crée rien. Il ne fait que choisir l'une des nombreuses situations que j'ai toutes pré-inclues virtuellement. Il ne peut en aucune
manière
façon
éventualité
créer une forme que je n'aurais
pas prévue et acceptée. »
ce mode de création, où chaque œuvre est l'occasion d'éclairer les multiples possibles du réel, laisse deviner la volonté d'exercer son emprise sur l'univers entier.

Marianne Lemoine.

Les œuvres reproduites ici reflètent les efforts que j'ai accomplis pour dépasser les limites de l'expression qui donnaient jusqu'à présent à l'événement pictural un caractère inéluctablement figé. Je me suis efforcé en effet, de créer une peinture existant non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps où elle se développe et évolue, produisant ainsi une infinité prévisible de situations plastiques découlant les unes des autres et dont les apparitions et disparitions successives ménagent des révélations toujours renouvelées.
L'introduction de la dimension du temps, de la durée et de la continuité dans l'événement pictural nous permet de pénétrer plus profondément l'essence d'une œuvre qui, malgré (ou plutôt à cause



Toutes directions, 1971.

de) ses transformations extérieures, ne conserve que mieux son unité organique et son identité intérieure inaltérable.

Alors que la peinture conventionnelle ne permettait de réaliser que le portrait d'une personne dans une situation déterminée (unique) et dans un état d'esprit immuable déterminé et alors que la peinture précis, contemporaine ne peut que suggérer une situation plastique et un état d'esprit défini, le « portrait » que je me propose de faire d'une réalité picturale ressemble à un personnage vivant qui, quels que soient ses mouvements, son état d'esprit et son apparence, reste lui-même avec son identité propre et qui, dans ses multiples contacts avec l'extérieur, prend, selon la situation, une forme différente née de l'ensemble des états qui en font virtuellement partie.

Jusqu'à aujourd'hui, la religion, la science, la vie politique et sociale, se sont insinuées dans la peinture. Mon intention a été d'introduire dans l'œuvre une sorte de vie véritable, de telle manière qu'elle acquière une existence autonome, parallèle à celle du spectateur. Naturellement, cette recherche se fonde sur une loi organique intérieure qui constitue une réalité concrète et une unité malgré de constantes métamorphoses. Cette loi est fondée sur les relations entre les couleurs et les formes. On ne manquera pas de poser la question : « Comment est-ce possible que le tableau reste harmonieux dans toutes les positions situations ? » Cela est devenu possible, d'abord grâce à la création de rapports clairs et déterminés entre des formes autonomes reliées entre elles par une parenté fondamentale...

Extrait de l'introduction de :
Yacov Agam.
Editions du Griffon. Neuchatel.
1962.

pierre alechinsky

biographie

Né le 19 octobre 1927 à Bruxelles.
En 1944, étudie la gravure,
la typographie
et l'illustration du livre
à l'Ecole Nationale Supérieure
d'Architecture et des Arts Décoratifs
à Bruxelles.
Premières peintures en 1947.
En 1948 et 1950,
participe aux expositions
« Les Mains éblouies »,
galerie Maeght, Paris.
Rencontre Christian Dotremont en 1949
et se joint aussitôt au groupe Cobra
(Appel, Atlan, Corneille, Jorn, Pedersen, etc.).
En 1950, voyage en Scandinavie.
Obtient le Prix Jeune Peinture Belge 1950.
Après la dissolution
du groupe Cobra en 1951,
s'établit à Paris où,
en 1952, avec S.W. Hayter,
il étudie à nouveau la gravure (Atelier 17).
Entre au comité du Salon d'Octobre en 1952
(Charles Estienne, Degottex, Messagier, etc.)
et participe à l'élaboration
du premier cahier de Phases
(Edouard Jaguer).
En 1954, première exposition personnelle
à Paris chez Nina Dausset.
En 1955, voyage en Extrême-Orient
au cours duquel il réalise un film,
« Calligraphie japonaise ».
A partir de 1958,
collabore aux activités du Daily Bul
(Pol Bury, André Balthazar).
Même année, fait partie
du Comité du Salon de Mai
et entre à la Galerie de France, Paris.
En 1959, Paolo Marinotti
l'invite à l'exposition « Vitalité dans l'art »,
au Palazzo Grassi à Venise,
où est soulignée l'évolution de plusieurs artistes
de l'ex-groupe Cobra.
En 1960, partage avec Reinhoud
des ateliers de sculpture et de peinture
dans l'ancienne école
d'un village de l'Oise, La Bosse,
et première période de travail à New York où,
par la suite, il exposera souvent
chez John Lefebre.
Remporte le Prix Hallmark 1960 à New York.
En 1963,
il tourne dans un film de Jean Cleinge
consacré à la lithographie « Encre »,
avec Appel et Ting.
En 1965, voyage au Mexique
et participation à la XI^e Exposition
Internationale du Surréalisme, « L'Ecart absolu »,
Galerie de l'Œil, Paris.

Dès 1965, s'initie à New York
à la technique de la peinture à l'acrylique,
sur papier marouflé,
et entreprend ses premiers tableaux
à remarques marginales.
Voyage en Californie en 1967.
Le 1^er Prix Marzotto lui est attribué en 1968.
En 1970, Luc de Heusch
achève son film « Alechinsky d'après nature ».
Alechinsky expose
ses peintures, gravures et dessins habituellement
dans les galeries suivantes :
Galerie de France, Paris,
La Hune, Paris,
Lefebre Galery, New York,
Stéphane Janssen, Bruxelles,
Espace, Amsterdam,
Galerie Birch, Copenhague.

Expositions personnelles :

1959
Kunsthalle de Bern
(avec Messagier, Moser et Tapiès).
1961
Pittsburgh International,
Institut Carnegie (Salle d'Honneur).
Stedelijk Museum, Amsterdam
(avec Reinhoud).
1963
Stedelijk van Abbe Museum,
Eindhoven.
1964
Institut Torcuato du Tella,
Buenos Aires.
1965
Arts Club, Chicago.
Université du Minesota,
Minneapolis.
Jewish Museum, New York.
1967
Museum of Fine Arts, Houston.
1968
APIAW, Liège.
Musée des Beaux-Arts, Gand.
1969
Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.
Louisiana, Danemark.
Kunstverein, Dusseldorf.
Kunsthale, Brême.
1970
The Israël Museum, Jérusalem.

bibliographie

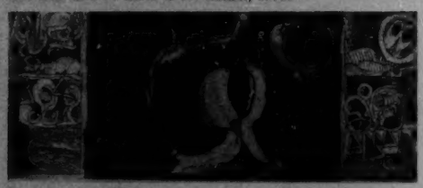
Luce de Heusch
Alechinsky
Bibliothèque de Cobra
Ejnar Munksgaard,
Copenhague, 1950.
Jacques Putman
Fabbri-odege,
Paris, 1967.
Yvon Taillandier,
Vingt ans d'impressions
catalogue raisonné des estampes
de 1947 à 1967.
Edition van de Loo,
Munich, 1967.
Gunnar Jespersen,
Portaet af en maler
Galerie Birch,
Copenhague, 1970.
Alain Bosquet,
Alechinsky
Le Musée de Poche,
Paris, 1971.

Principaux livres illustrés :

Marcel Lecomte,
« Le Sens du tarot »,
Ensaad,
Bruxelles, 1950.
Christian Dotremont,
« La Reine des murs »,
Galerie de France, 1960.
Amos Kenan,
« Les Tireurs de langue »,
Fratelli Pozzo,
Turin, 1961.
André Balthazar,
« La Personne du singulier »,
Daily Bul,
La Louvière, 1963.
François Nourissier,
« De la mort »,
La Balance,
Bruxelles, 1967.
Joyce Mansour,
« Le Bleu des fonds »,
Le Soleil Noir,
Paris, 1968.
Achille Chavée,
Au demeurant
« Daily Bul »,
La Louvière, 1969.
Joyce Mansour,
« Astres et Désastres »,
London Gallery,
Londres, 1969.
Michel Butor,
« Hoirie-Voirie »,
Olivetti,
Milan, 1970.
Manuel Gasser,
« Die dunklen Pferde »,
DU, août 1959, p. 10.
Gérald Gassiot-Talabot,
Opus international,

L'Imprévisible, 1970.

« Je suis libre ! » hurle le ver luisant, 1970.



Coupe sombre, 1968.

Au pays de l'encre, 1959.

Journal imaginiste, 1968.

œuvres exposées

Au pays de l'encre, 1959,
Encre et détrempe
sur papier collé sur toile,
153 × 240 cm,
Musée National d'Art Moderne,
(prêt du C.N.A.C.).
Le doute, 1968,
Peinture à l'acrylique,
avec remarque marginale sur japon,
205 × 251 cm,
Collection de l'artiste,
Exposition personnelle Alechinsky,
au Palais des Beaux-Arts,
de Bruxelles en 1969,
idem au Louisiana (Dannemark),
id. au Kunstverein Dusseldorf,
id. Bremen Kunsthalle.
Coupe sombre, 1968,
Peinture acrylique,
avec deux remarques marginales sur japon,
100 × 244 cm,
Collection Myriam Prévot-Douatte, Paris.
Astre et désastre, 1969,
Peinture à l'acrylique,
avec une prédelle sur chine argenté,
155 × 155 cm,
Collection Baron et Baronne T. Van Zuylen,
Paris.
Aux canaries, 1969,
Encre sur toile,
145 × 200 cm,
Collection Micky Alechinsky, Bougival.
Journal imaginiste, 1969,
Encre,
200 × 200 cm,
Galerie de France.
Je suis libre !
hurle le ver luisant, 1970,
Peinture à l'acrylique,
153 × 298 cm,
Collection de l'artiste,
Exposition personnelle Alechinsky,
Galerie de France, Paris, 1971.
Vulcanologies, 1970,
Suite de sept lithographies en couleurs,
tirage 90 exemplaires,
56 × 43 cm,
Collection de l'artiste.
Dans la mare, 1972,
Peinture à l'acrylique,
avec prédelle sur japon,
205 × 288 cm,
Collection de l'artiste.
Au pays de l'encre, 1959-1960,
Encre et détrempe,
sur papier collé sur toile,
153 × 240 cm,
Musée National d'Art Moderne.

Principaux livres écrits par Pierre Alechinsky :

« Titres et pains perdus »,
« notes sur les disparitions,
les pertes de sens,
les difficultés de transmissions, les oublis
et les persistances inutiles »,
Denoël, Paris 1965.
« Le Tout venant »,
Galerie de France,
Paris, 1966.
« Idéotraces »,
(avec 85 dessins de 1960 à 1964,
Denoël, Paris, 1966.
« Le Test du titre »,
(6 planches et 61 titreurs d'élite),
Eric Losfeld, Paris, 1967.
« Ting's Studio, New York »,
Les Poquettes volantes.
Daily Bul, La Louvière, 1967.
« Roue libre »,
Les sentiers de la création,
Skira, Genève, 1971.

... Je m'étonnerai toujours du peu de temps qu'il faut pour faire un tableau par rapport au très long temps, si difficile à vivre, si nécessaire (paraît-il) pour enfin décider « maintenant je me lève, je cesse de tourner en rond, je cesse de marcher, de mettre de l'ordre dans l'atelier, de regarder l'heure, la fenêtre, d'imaginer que je n'aurai pas assez de blanc de zinc, de rêver à quelques toiles réussies hier pour des raisons aujourd'hui perdues. Maintenant j'y vais, je cesse de, j'y vais ».

... La société m'a mis un porte-plume dans la main droite et je me suis mis un crayon dans la main gauche. Je dessine, je peins avec ma main gauche. Mon écriture apprise et pratiquée à la main droite est, restera maladroite. Le dessin que trace ma main gauche a tendance, lui, à investir la surface du papier de droite à gauche. Or, vous savez que notre regard, le vôtre, le mien, essuie de gauche à droite dans le sens de l'écriture occidentale tout ce qui s'offre à lui, comme ça, machinalement. D'où la nécessité d'un contrôle. Recomposer, rendre lisible.

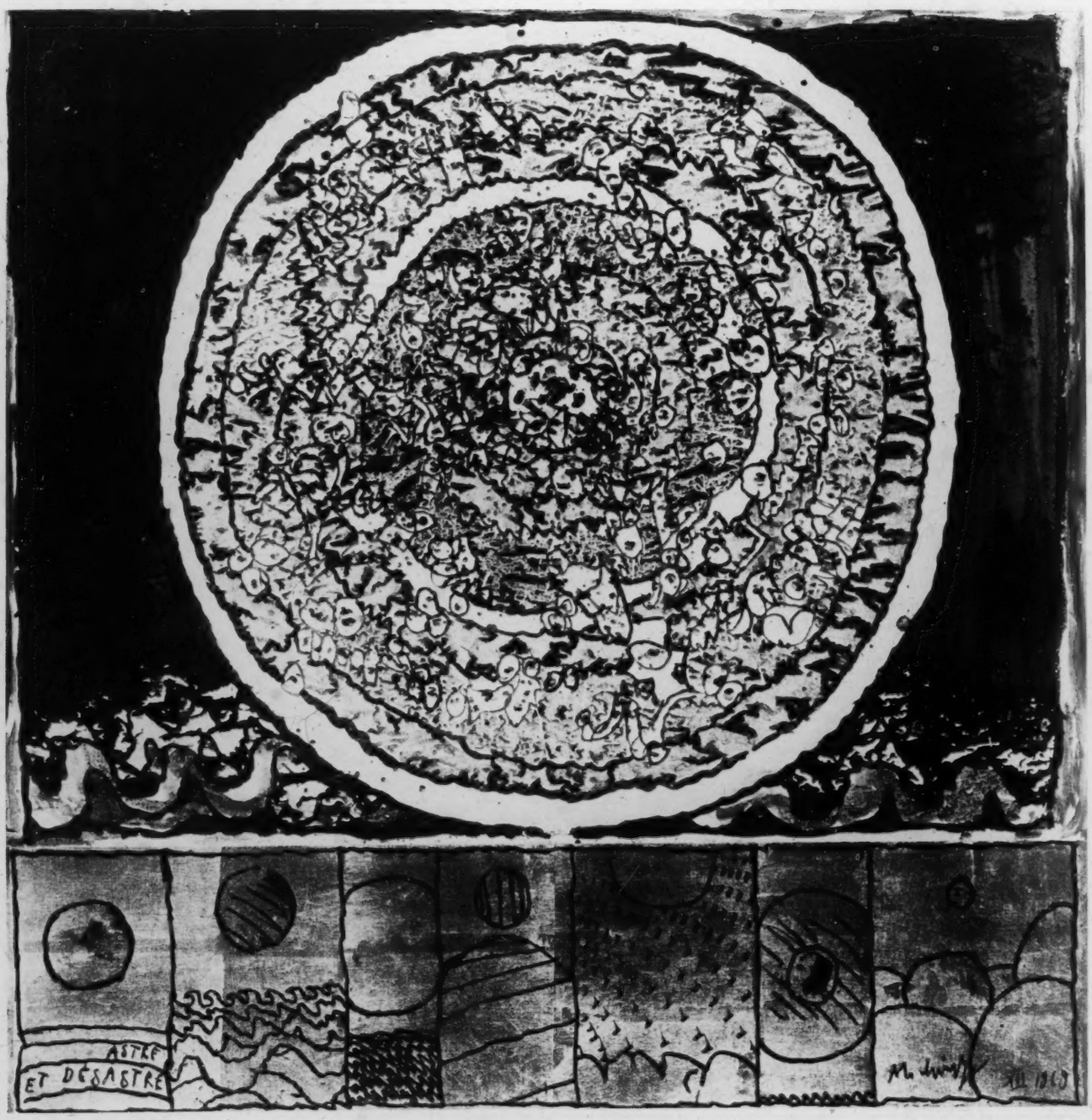
... Au Japon, le calligraphe éduque sa main droite dans le sens inverse. Même les estampes populaires les plus descriptives sont composées pour nous à rebrousse-poil. Mais ce n'est pas ce qui m'a frappé. Ce n'est ni une nouvelle manière ni un nouveau contenu que je suis allé chercher. On a beau se déplacer, on reste dans sa peau. Mais une attitude de travail, de quoi rompre des habitudes. Ce qui m'a intéressé chez eux, c'est l'attaque, la position physique, penché en avant, le papier par terre, le corps libre.

... A l'école, rappelons-le-nous, on nous apprend à dessiner, calé dans une chaise, la table dans l'estomac, le poignet bloqué sur le papier, le bras mort. Mais d'autres défauts que nous avons, nous Occidentaux, sont parfois des qualités. Par exemple, nous voulons agir partout, ne rien laisser que nous n'ayons marqué, souligné, formé, déformé, à gauche, à droite, reformé, supprimé en bas, en haut, symétrisé, bloqué. Cette activité du planteur qui vit dans l'horreur du désert, cela donne, avec la liberté, des résultats exceptionnels, Pollock.

... Cobra fut mon école. J'avais vingt-deux ans lorsque je rencontrais l'écrivain Christian Dotremont, les peintres Jorn, Appel, Corneille. Le travail d'équipe, sortir une revue, se battre contre l'abstraction froide à droite, contre le « réalisme socialiste » à gauche ont été mes occupations les plus distrayantes jusqu'en 1951. Cela m'a tellement passionné que j'ai au fond, si je regarde en arrière, très peu peint à cette époque.

Alechinsky.
Propos recueillis
par Jacques Putman,
l'Œil,
Octobre 1961.

J'essaie de peindre comme je dessine. J'essaie de ne pas y attribuer plus d'importance, je me dis : ceci n'est qu'un morceau de toile, ça n'a pas plus d'importance que ce morceau de papier. Il s'agit de s'exprimer, de raconter. Les personnages, les images viennent nombreuses maintenant, ils sortent des tunnels, des longs couloirs de galeries inextricables, ils serpentent, se bousculent. Certains portent des marques, les traces d'un travail plus lointain, des vestiges encore qui m'exaspèrent, qui m'amusent. C'est selon. Une tache, une ligne devient monstre, bouche ouverte, une langue devient fragment calligraphié. Ce paquet chevelu me rappelle d'anciens dessins faits « sur le motif » devant un tas de petites racines ramassées à marée basse. J'essaie aussi de m'arrêter à temps, de suspendre l'action ; mais ce n'est pas toujours possible. Il m'arrive d'être ressaisi brutalement du besoin de serrer partout des boulons illusoires...



Astre et désastre, 1969.

arman

biographie

1928
Né à Nice.
Etudes : baccalauréat philosopie.
Ecole Nationale des Arts Décoratifs.
Ecole du Louvre.
1960
Participe avec Pierre Restany, Yves Klein, Martial Raysse, Jean Tinguely et César à la fondation du groupe des « Nouveaux Réalistes ».
1964
2e Prix à la Biennale de Tokyo.
1966
Grand Prix Marzotto.
1968
Invité à la Biennale de Venise.
1967-68
A enseigné pendant six mois à Ucla, Los Angeles, Californie.
Vit à New York, Nice et Paris.

Expositions personnelles :

1955
Progressive English Group, London
1956
Galerie du Haut Pavé, Paris.
1957
Galerie La Roue, Paris.
1958
Galerie Iris Clert, Paris.
1959
Galerie Saint-Germain, Paris.
Galerie Apollinaire, Milan.
1960
Galerie Iris Clert, Paris.
Galerie Schmela, Düsseldorf.
1961
Galerie Schwarz, Milan.
Galerie Cordier Waren, New York.
1962
Dwan Gallery, Los Angeles.
Galerie Lawrence, Paris.
1963
Sidney Janis Gallery, New York.
Galerie Schmela, Düsseldorf.
Galerie Lawrence, Paris.
Galerie Schwarz, Milan.
1964
Stedelijk Museum, Amsterdam.
Haus Lange Museum, Krefeld.
Walker Art Center, Minneapolis.
Sidney Janis Gallery, New York.
1965
Richard Feigen Gallery, Chicago.
Galerie Bonnier, Lausanne.
Galerie Lawrence, Paris.
Galerie Michel Couturier, Paris.
1966
Galerie Bonnier, Lausanne.
Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.
Galerie Svensk-Franska, Stockholn.
1967
Galerie Illeanna Sonnabend. Paris
Galerie Sperone, Torino.
1968
Sidney Janis Gallery, New York.
Galerie Arturo Schwarz, Milano.
Venise Biennale, Venise.
Dokumenta, Kassel.
1969
Galerie Illeana Sonnabend, Paris.
Galerie Mathias Fels, Paris.
Musée des Arts Décoratifs, Paris.
Galerie Bonnier, Stockholm.
Swen Franska Gallery, Stockholm.
Stedelijk Museum, Amsterdam.
Louisiana Museum, Copenhague.
Kunsthalle, Berlin.
Kunsthalle, Düsseldorf.
1970
Kunst House Jebenstrasse, Helsinki.
Kunst House, Ludwigshafen.
Kunst Museum, Zürich.
Galerie Illeana Sonnabend, Paris.
Osaka Expo., Osaka, Japon.
Galerie Der Spiegel, Cologne.
Galerie Bonnier, Genève.
Galerie Lawrence Rubin, New York.
1971
Galerie Bonnier, Genève.
Galerie Lawrence Rubin, New York.
Galleria Arte Borgogna, Milan.
Galerie Michel Couturier, Paris.
1972
Galerie de l'Œil, Paris.

Arman nous a ouvert les yeux sur la nature moderne. Son aventure recoupe exactement celle de l'objet contemporain : un regard neuf sur le monde traduit dans le langage simple et direct du consommateur.

Le contenu d'une corbeille à papier, un lot de rasoirs électriques flambant neuf, des miettes de saxophone, un violon coupé en tranches, une voiture dynamitée, un piano incendié, des tubes de couleurs cristallisés dans le polyester : tout ça nous paraît d'une beauté tellement évidente aujourd'hui que l'on a beaucoup de peine à remonter aux sources.

Pourtant, avant de s'imposer de façon définitive comme un classique de notre nouvelle culture, Arman a fait figure de pionnier de l'anti-art. De tous les nouveaux réalistes, Yves Klein mis à part, Arman est sans doute celui qui aura poussé le plus loin, dans ses ultimes conséquences logiques, l'idée de l'appropriation objective. Il n'a pas craint d'aller jusqu'au bout de son parti pris réaliste. Sa manifestation extrémiste de 1960, le « Plein » (la galerie Iris Clert remplie à ras bords des ustensiles les plus divers) était le corollaire logique du « Vide » d'Yves Klein de 1958 (vernissage des murs nus de la même galerie). Avec « la Palissade des Emplacements Réservés » de Raymond Hains (Biennale de Paris 1959), les Métamatics de Tinguely (1959) et les Compressions de César (Salon de mai 1960) le geste-limite d'Arman prend sa place dans la chaîne d'événements annonciateurs de la grande mutation de 1960 : la prise de conscience d'une *nature moderne*, industrielle et urbaine.

Tout a commencé en 1955 : Arman a vingt-six ans. Il vend des meubles à Nice et, la nuit, il pratique la pêche sous-marine alimentaire. Il consacre ses loisirs à faire une « bonne peinture » dans le goût de l'époque, un post-cubisme d'abord figuratif puis abstrait. Ce peintre du dimanche a reçu un grand choc dans sa jeunesse : sa rencontre avec Yves Klein, en 1946, a été bouleversante. Dans le délire imaginatif de son camarade il a senti plus ou moins consciemment passer le souffle d'une pensée anticipatrice, d'une perception cosmique. Il a gardé depuis lors la nostalgie d'une dimension expressive supérieure, d'une façon de voir et de sentir mieux adaptée aux exigences du présent. Le temps a passé. En 1955 les adolescents rêveurs et exaltés de la plage de Nice sont devenus des hommes, mais l'amitié chaude a subsisté en dépit des apparents décalages. Rentré du Japon avec le titre de ceinture noire quatrième dan, le maître judoka Yves Klein expose à Paris ses premiers tableaux monochromes : son aventure météorique a déjà commencé, plus rien n'arrêtera son essor. Arman « monte » quelquefois dans la capitale, le temps d'en recevoir « l'imprégnation » de Klein ou de me demander un conseil. Le

L'affaire du courrier, 1961.

Macbeth, 1968.

Fers fossiles, 1970.

Production bourgeoise, 1971.

œuvres exposées

L'affaire du courrier, 1961,
(3 mois de correspondance,
avec Pierre Restany),
accumulation de lettres,
enveloppes et papiers divers,
120 × 140 × 30 cm,
Coll. privée, Paris.
Bouclier de la Gorgone, 1962,
Accumulation de peignes métal,
100 × 120 × 10 cm,
Coll. de l'artiste.
Chopin's Waterloo, 1962,
Piano cassé sur fond rouge,
186 × 300 × 45 cm,
Coll. Michel Couturier et Cie, Paris.
Exp. Biennale de Venise, 1968,
Galerie Couturier, 1971.
Tubes couleurs, 1967,
Coulée plexiglas,
160 × 120 cm,
Coll. de l'artiste.
Diviser pour Régner, 1968,
120 × 120 cm,
Coll. privée.
Macbeth, 1968,
160 × 120 cm,
Coll. privée.
Joints OSARA, 1969,
Accumulation de joints,
plexiglas,
240 × 240 cm,
Fers Fossiles, 1970,
Béton et fers à repasser,
90 × 60 × 30 cm,
Coll. privée, Paris.
Mâchoires rouges, 1970,
Accumulation de machoires de freins,
200 × 160 cm,
Coll. de l'artiste.
Production Bourgeoise, 1971,
Accumulation de détritus dans plexiglas,
120 × 90 × 15 cm,
Coll. de l'artiste.
Légion de Légions, 1972,
Accumulation de 200 Légions d'Honneur,
dans plexiglas,
100 × 80 × 6 cm,
Coll. de l'artiste.
Galaxie Mécanique, 1972,
Billes de roulements,
dans plexiglas et acier,
200 × 160 cm,
Coll. de l'artiste.
Pipes Pipées, 1972,
Accumulation Renault 180,
Accumulation de collecteurs,
sur panneau de bois noir,
200 × 200 cm,
Don de l'artiste au Musée des Arts Décoratifs.

temps aussi de voir une exposition de Schwitters chez Berggruen.

C'est à ce moment que le déclic se produit, que le petit Niçois à la tripe picturale découvre le pouvoir expressif de l'objet en soi. Alors apparaissent les premiers « Cachets », estampages de tampons encreurs sur papier. Ces essais marginaux prirent peu à peu une importance croissante et constituent la première formulation d'une expressivité quantitative : la répétition d'un geste tendant à une accumulation d'empreintes objectives. Frappé par l'incroyable richesse du résultat, la somptuosité des valeurs d'encre, la densité de nature de l'image, j'ai poussé Arman à voir de plus en plus grand en ce domaine. Suivant mon conseil il s'attaque à des formats de plus en plus vastes. Les Cachets de 1958 sont les plus grands et les plus beaux. Ce sont aussi les derniers.

1959 est l'année-charnière, toute de réflexion active et de fermentation intellectuelle. Pourquoi se limiter à l'acte fonctionnel du timbrage, si proche, somme toute, de la plume ou du pinceau ? Dans l'exaltation du procédé, le geste se libère. Les tampons sont violemment heurtés, jetés, traînés sur la surface du papier. D'autres instruments apparaissent, l'estampage se diversifie. Aux Cachets succèdent les « Allures », qui sont des tracés d'objets : après avoir été préalablement encrés, galets, coquilles d'œufs, aiguilles, colliers sont projetés sur la toile et y laissent l'empreinte graphique de leurs parcours, de leur *allure*.

Les Allures traduisent chez l'artiste la prise de conscience claire de l'autonomie expressive de l'objet et en corollaire immédiat le détachement du point de vue représentatif. A quoi bon représenter une réalité qui se suffit à elle-même ? Une seule solution logique : c'est cette réalité qui doit être assignée à comparaître. A l'opposé de l'attitude représentative traditionnelle l'artiste niçois sera ainsi amené à définir un *art de présentation* basé sur la quantité. Présentation de la nature moderne dont chaque fragment objectif est doué d'un pouvoir de signification universelle. A chaque fragment de la nature s'attache en valeur absolue une quantité constante d'information. C'est ce message spécifique que la présentation de l'objet se doit de dégager.

Les « Poubelles » de 1959-1960 concrétisent enfin l'affirmation de la volonté directement appropriative du réel. La démonstration fut brutale mais explicite. Le public cria au scandale devant ces cuves pleines de détritus qui témoignaient sans ambages de la conversion réaliste d'Arman, de sa recherche déterminée d'un langage immédiatement objectif.

Cette activité-manifeste culmina en apothéose avec le « Plein ». Aux poubelles et au tas de déchets vont succéder rapidement des accumulations d'articles de série beaucoup moins agressives. Simultanément la violence, sensible dans les Allures, réapparaît dans les « Colères », brisures et destructions d'objets (principalement des instruments de musique). Le langage de la représentation objective s'organise d'emblée de façon extrêmement rationnelle et logique. Dès les premières accumulations de 1960 Arman est entré en possession de son *style*, de son langage personnel.

Son œuvre, des Cachets et des Allures d'objets aux Accumulations, aux Colères, aux Coupes, aux Brûlages, aux Cristallisations, est le Discours de la Méthode du nouveau réalisme. Une méthode radicale : sur la table rase de la peinture représentative l'auteur accumule de « vrais » objets et ceux-là ne sont ni transcrits ni dessinés, ni reproduits, mais directement empruntés au monde du réel. C'est par le phénomène quantitatif qu'Arman avec une impitoyable sûreté, transcende le lieu commun de l'objet — l'ordure, le déchet, le produit usagé, cassé, brûlé, l'article neuf — et à travers cet objet le lieu commun lui-même, le terrain vague, le marché aux puces, le grand

Le boucher de la Gorgone, 1962.

© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1972
PARIS–FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

magasin, l'usine, l'incendie, l'accident. Arman peut « faire » ma corbeille à papier ou le plein d'une galerie, jeter dans une cuve de verre un lot de fers à repasser, de vieux masques réformés ou de réveille-matin, réduire en miettes une salle-à-manger en faux Henri II ou l'entière gamme d'instruments d'un quatuor à cordes, débiter en tranches une batterie de cuisine, saisir dans le polyester un violon brûlé, un demi-quintal de boulons ou encore le jet multicolore de cent tubes de couleurs ; il ne cherche qu'à atteindre un aspect du réel dans sa plénitude expressive.

C'est précisément pour élever l'expressivité intrinsèque d'un objet à une puissance supérieure qu'il a recours aux procédés rigoureusement inverses de l'entassement (accumulations) et de la destruction (colères). L'accumulation de *x* objets de même nature suggère *davantage*, et *autre chose* qu'un objet unique, considéré isolément. Il en est de même pour l'objet *x*, cassé en mille morceaux et dont les multiples éclats, fixés à l'endroit précis de leur brisure, lui restituent une cohérence nouvelle, différente de son aspect original et unitaire. Coupes et combustions constituent des variantes de cette alchimie de la destruction, de cette chirurgie appropriative.

La présentation de l'objet (à la fois une mise en demeure et une mise en scène) s'opère à partir des gestes les plus simples et les plus fondamentaux de l'expressivité humaine, les gestes de l'appropriation primaire et directe : l'entassement de la brisure. Parce que ces gestes sont simples, les plus simples dans la hiérarchie des modes d'expression, leur pouvoir est immense, transcendental par rapport au fait contingent. Voilà pourquoi les accumulations et les colères d'Arman nous font voir le monde sous un aspect toujours nouveau. Voilà pourquoi ses œuvres sont pour nous l'occasion inespérée d'images poétiques et originales à partir d'une réalité banalisée par l'usage quotidien.

C'est dans cette expression quantitative que réside l'originalité d'Arman et son importance, à la fois théorique et pratique. Le ready-made de Duchamp demeurait un phénomène d'unité dans la singularité, un fait en soi, ou *une* sculpture considérée en tant que telle à partir de la décision de son inventeur. Avec Arman c'est *toute* la sculpture que nous avons à portée de la main, l'unité dans la multiplicité : une série virtuellement indéfinie d'images possibles engendrée par un processus direct de répétition ou de destruction de l'élément premier. Les ready-made de Marcel Duchamp étaient des affirmations aprioriques, des objets « baptisés », des mots sans suite. Arman leur a donné une syntaxe et une poésie, surmontant ainsi par la cohérence et les articulations de son langage l'impasse objective de Duchamp, le pur fétichisme industriel.

Libre à chacun de trouver de l'humour dans cette élévation de l'objet trouvé à une puissance expressive supérieure. Il n'y a là en vérité que du bon sens. Pour Arman l'humour est superfétatoire. Ce n'est qu'une illusion de liberté dans le déterminisme de nos choix. Au-delà de l'appropriation l'objet détermine son accumulation comme sa brisure. Il contient en soi les facteurs déterminants de son accumulation ; il en commande au départ toutes les modalités quantitatives (nombre d'éléments, format et rapports dimensionnels du panneau de support, de la cuve, de la vitrine, du moule de cristallisation). De même pour les colères, les coupes ou les combustions : l'objet conditionne son processus d'éclatement, de fragmentation, de mise à feu ; il conditionne aussi la physionomie de ses débris. Il existe des *seuils* d'entassement ou de destruction variables pour chaque objet.

Toute l'œuvre d'Arman s'est bâtie autour de cette idée déterministe du *hasard dirigé*. Chaque pièce est en soi un cas particulier et, pour l'artiste, un problème à résoudre : la solution est empirique, elle dépend tout autant du calcul (proportionnel) que de l'intuition.

L'exposition de ses œuvres récentes à Paris, à Gênes, à Turin, montrait l'artiste dans la plénitude de ses moyens. Il s'imposait une nouvelle fois durant l'été 1968 à New York et à Milan. Ces manifestations, d'une tenue exceptionnelle, étaient conçues entre le blanc et noir et la couleur. D'un côté, les accumulations de tubes Lefranc (aux diverses pâtes de couleur éjectées en longs filaments linéaires ou en taches compactes). De l'autre, toute la gamme des combustions, du violon-postiche aux meubles et au piano monumental. Dans le cas précis des tubes de couleur, et à un moindre degré dans les combustions de violons, le polyester ne joue plus le seul rôle passif de contenant (substitut de la cuve ou de la vitrine) ; par ses effets de translucidité et d'osmose spatiale, il développe une sorte d'aura de rayonnement autour de chaque image objective. Le libre tracé des jets de couleur jouit ainsi d'un champ intermédiaire d'inscription, d'un plan de subtile transition dans l'espace ambiant.

Arman fut choisi en 1968 parmi les quatre représentants de la France à la Biennale de Venise. Son œuvre apparaît aujourd'hui comme un splendide témoignage de la maturité, affirmation souveraine d'un langage. Artisan et artiste, voyeur et voyant, Arman poursuit une démarche de synthèse qui sait faire la part des choses, et ce n'est pas là sa moindre grandeur. Aujourd'hui, accumulations, colères, cristallisations, font partie de notre culture visuelle. L'œuvre d'Arman vaut par son style ; en fin de compte la mise en situation de l'objet détermine une situation correspondante de l'image. Cette implacable logique nous concerne tous : la conscience d'être se fonde essentiellement sur de tels gestes d'existence.

Pierre Restany.

bernard aubertin

biographie

Né à Fontenay-aux-Roses, 1934.
Vit à Paris.
Reçoit une formation artistique
et rencontre Yves Klein en 1957.
De 1958 à 1960,
il réalise des « tableaux monochromes rouges »
et commence à peindre des « tableaux-clous ».
C'est en 1961 qu'il réalise
les premiers « tableaux-feu ».
Il se manifeste dans plusieurs expositions
du groupe Zéro et présente en 1962
sa première exposition particulière
à la galerie Wulfengasse 14, Klagenfurt.
De 1962 à 1969,
il travaille principalement avec le feu
réalisant en particulier
« la cage rouge de fumée »,
« les tableaux-feu à dessin circulaire »,
« les livres brûlés ».
Il expose à Paris :
galerie Weiller, 1967,
Maison des Quatre Vents, 1968,
galerie Riquelme, 1968,
et en Allemagne :
galerie Senatore, Stuttgart, 1968.
En 1969, tout en continuant
les « tableaux-feux »,
il commence la série des « Avalanches ».
Expositions récentes
à la galerie Ursula Lichter, Francfort, 1971,
et au CNAC en 1972.
Bernard Aubertin a participé
à de nombreuses expositions de groupe,
comme « Lumière et Mouvement ».
Il a publié de nombreux textes
sur son travail ainsi que
sur d'autres artistes : Klein, Manzoni.

bibliographie

« Esquisse de la situation picturale
du rouge dans un concept spatial »,
Zero, n° 3, Düsseldorf, 1961.
« La monochromie »,
Nul = 0, n° 1,
Arnhem, 1962.
« La couleur »,
Nul = 0, n° 2,
Arnhem, 1963.
Robho, n° 3, Paris, 1968.
Robho, n° 5-6, Paris, 1971.
Cyacarchives, n° 3, 1972.
« Structure mécanisée
et facture du feu
bilan de mon activité pyromaniaque ».

Avalanches, 1969.

Chemin de feu dans l'espace, 1968.

Tableau clou rouge fluorescent n° 6, 1968.

Peinture monochrome, 1959.

Aubertin et le chemin de feu dans l'espace, 1968.

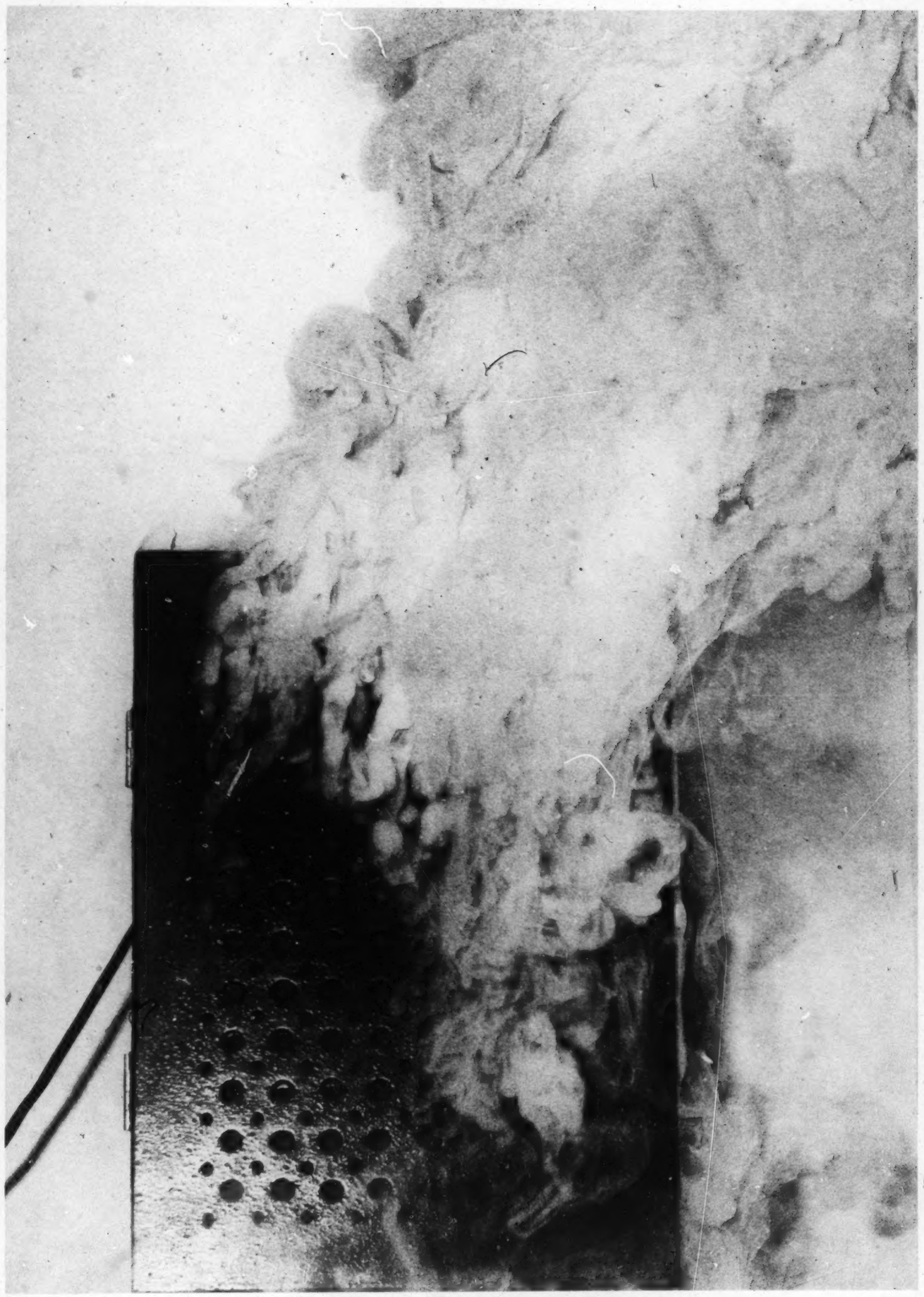
œuvres exposées

Structures monochromes rouges : G, 1959,
Huile sur toile,
51 × 123 cm,
Collection Denise Aubertin,
exp. C.N.A.C., mars 1972.
Structures monochromes rouges : J, 1960,
Huile sur toile,
55 × 33 cm,
Collection Roland Soriano,
exp. C.N.A.C., mars 1972.
Clous 61 N° 0, 1961.
Clouage,
57 × 38 cm,
Collection Pierre Weiller,
exp. C.N.A.C., mars 1972.
Clous 62-63 N° 1, 1962-1963,
Clouage,
44 × 30 cm,
Collection Pierre Weiller,
exp. C.N.A.C., mars 1972.
Clous 63 N° 20.000, 1963,
Clouage,
42,5 × 40 cm,
Collection Pierre Weiller,
exp. C.N.A.C., mars 1972.
Clous Fluorescents N° 36, 1970,
Clouage,
97 × 97 cm,
Collection Pierre Weiller,
exp. C.N.A.C., mars 1972.
Série « Avalanche », 1971,
Cendres, lamelles de papier rouge,
assemblage sacs plastique,
montés sur châssis de bois,
192 × 70 cm,
Fonds National d'Art Contemporain,
exp. C.N.A.C., mars 1972.
Grand disque de feu tournant, 1972,
Aluminium perforé et allumettes,
Ø 100 cm,
Collection de l'artiste.

En mai 1961, après deux années de peinture monochrome rouge, je réalise mon premier tableau-feu. Il présente l'expérimentation d'une nouvelle facture : la facture du feu.
La montée du mur de flammes réalise la facture dynamique et spatiale du feu. Le feu = couleur et lumière. Puis l'incandescence des structures, pareille aux scintillements des étoiles dans le noir de la nuit, mutation inévitable de la facture du feu et facture elle-même, prélude à la calcination des allumettes, empreinte du feu.
Trois images d'un grand rayonnement magique se succèdent donc devant les yeux émerveillés du spectateur (oui, il s'agit aussi d'un spectacle) : le rideau de feu, l'incandescence, la calcination. Ces trois états inhérents au feu créent trois œuvres en une. La quatrième dimension : le temps, que les futuristes furent les premiers à tenter d'introduire dans le tableau, est ici indiscutablement présent.
Le feu, couleur en mouvement, m'oblige à garder mes distances avec lui. J'ai créé une distance à l'exécution entre l'œuvre et moi, enfin. Constatons aussi que le phénomène du feu n'est pas avec moi statique. Le point de départ est la détonation de la structure s'enflammant et le point final, cette même structure tordue, calcinée.
Dans les derniers mois de l'année 1961, j'ai réalisé un « chemin-de-feu ». Cette fois encore, j'ai utilisé l'aluminium et les allumettes, mais celles-ci couchées sur le support et collées les unes contre les autres et les unes en face des autres en deux rangées, les extrémités soufrées se touchant.

Bernard Aubertin.

La cage rouge de fumée, 1962.



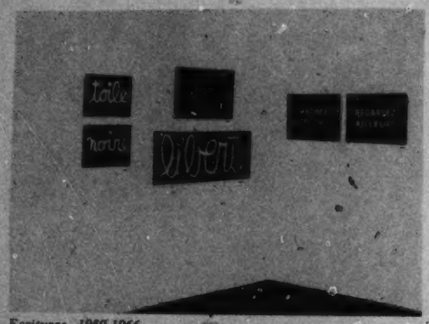
ben

biographie

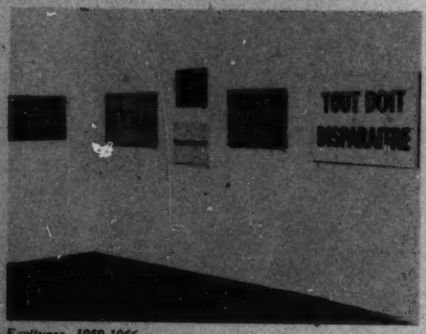
Benjamin Vautier, dit Ben.
Naples, 1935.
Vit à Nice depuis 1949.
Idées
Tableaux vomis et vomit en jarre,
en tant qu'œuvre d'art annoncés
dans la publicité de mon magasin en 1958.
1961
La destruction de mes œuvres d'art
en tant qu'œuvre d'art.
1962
Vivre 15 jours dans une vitrine de galerie
(galerie One, Londres).
Ben traversera le port à la nage
en tant qu'œuvre d'art
(réalisé Festival Fluxus, juillet 1963).
1964
Une chaise : à l'exposition
de la galerie Amstel 47,
j'exposais une chaise qui devait servir.
1965
Peindre un tableau avec le texte suivant :
« Ceci est ma dernière toile »,
puis ne plus jamais peindre.
1965
Chaque fois qu'un artiste meurt,
envoyer aux autres artistes une petite carte
avec le texte suivant : UN DE MOINS, OUF !
1966
Ben n'expose pas du 18 juin
au 18 septembre 1966
à la galerie J, 8, rue Monfaucon,
Paris 6e, Réalisé.
1966
A la place où aurait dû être accrochée ma toile,
un petit papier punaisé : la toile de Ben manque.
1967
Donner rendez-vous à quelqu'un,
le faire attendre, lui faire porter un mot
« Attendre Ben est art ».
1968
Une poule. J'ai expédié une poule vivante
en tant qu'œuvre à une exposition
de groupe à Novara (Italie),
(Libre Expression 65).
1968
100 faux Klein numérotés de 1 à 100
expédiés lors de la rétrospective de Klein.
1968
Me tuer le 8 octobre 1992
(date tirée a hasard).
1969
J'ai soigneusement caché un ready made
de Marcel Duchamp pour que
jamais Schwarz ne puisse publier
l'œuvre complète de Marcel Duchamp.
1969
Biographie n° 11 : Faire la liste
des expositions dans lesquelles je n'ai pas exposé.
1970
Balayer consciencieusement une rue.
Réalisé Nice et Montpellier.

bibliographie

Ben,
« écrit pour la gloire
à force de tourner en rond
et d'être jaloux »,
(entre 1960 et 1970),
éd. Ben, 1971.
Flash-Art,
numéro spécial,
avril 1971, n° 23.
Gérald Gassiot-Talabot,
« Ben, une vie bien remplie »,
Opus international, n° 22.
Catherine Millet,
« Ben : la vérité changera l'art »,
Lettres Françaises,
7 octobre 1970.
Catherine Millet,
« Ben, entre Duchamp et l'art conceptuel »,
Chroniques de l'art vivant,
n° 14, octobre 1970.
Catherine Millet,
« Circonscription de l'art d'attitude »,
catalogue exposition
Kunstmuseum, Lucerne, avril 1971.



Ecritures, 1959-1966.



Ecritures, 1959-1966.

œuvres exposées

Ben,
réalisera des écritures,
à l'occasion,
de l'exposition.

Plutôt que de tenter d'emblée de prolonger l'héritage de Duchamp, Ben se livre d'abord à une réflexion sur cet héritage et pour cela systématise le geste appropriatif. A partir de 1958, Ben signe les tâches, les gestes journaliers, les sculptures vivantes, le manque, la mort, les trous, les épidémies, les boîtes mystères, le temps, Dieu... En février 1960, Ben signe Tout : « La notion du Tout est aussi une création bien délimitée dans l'histoire de l'art. La notion du Tout est créée par sa prise de conscience. » Ce que Duchamp avait servi sur un plateau sans jamais le formuler vraiment, Ben le proclame, « Tout est art ».
A partir de l' « Art total », Ben ne croit plus qu'à une seule attitude possible ; une analyse du phénomène artistique. Qu'est-ce que le nouveau en art ? Qu'est-ce qu'un artiste ? Quelles sont ses motivations ? A la notion du beau en art Ben substitue celle du nouveau. Pour lui, une œuvre ne nous paraît belle qu'en fonction du choc nouveau dont elle nous enrichit... « Le Nouveau chez l'individu créateur est résultat d'agressivité intelligente. On ne fait du nouveau que pour être supérieur aux autres. » C'est pour Ben, le problème de l'Ego, de l'affirmation de la personnalité qui est le moteur de l'activité artistique et qu'il met à jour ironiquement, non seulement au niveau d'une angoisse générale et d'un besoin de progrès, mais aussi au niveau des conséquences mesquines, jalousie, désir de gloire, etc. »

Catherine Millet,
« Ben : la vérité changera l'art »,
Lettres Françaises,
7 octobre 1970.

J'ai honte d'être ici pour me faire voir, 1971.

john bennett

biographie

1943
24 mai, naissance aux U.S.A.
1967
Vit et travaille à Paris.
1971
Janvier : 1re exposition
à la galerie Jean Fournier.

Sans titre, 1970.

œuvres exposées

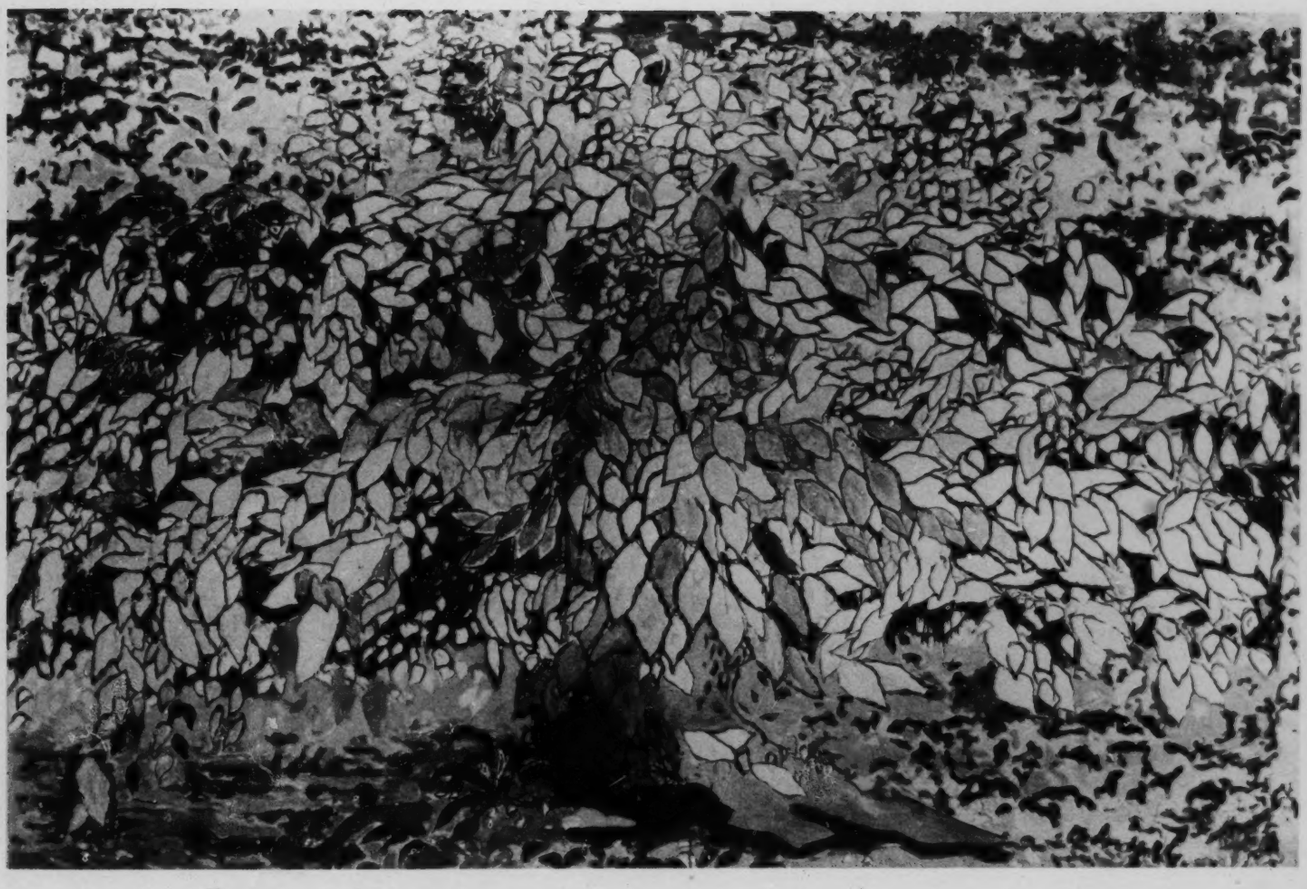
Sans titre, 1970,
Huile sur toile,
193 × 300 cm,
Coll. Mme Granet.

Sans titre,
Huile sur toile,
193 × 300 cm,
Galerie Jean Fournier,
exp. Galerie Jean Fournier.

Sans titre,
Huile sur toile,
193 × 300 cm,
Galerie Jean Fournier,
exp. Galerie Jean Fournier.

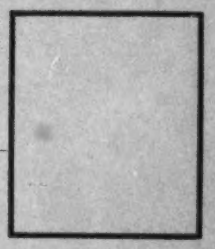
... Ça m'a sauté aux yeux ! Ce parfum, cette joie. Jean Fournier m'a dit qu'ils venaient d'Arcueil. Aussi bien aurait-il pu me confesser qu'ils avaient leur source à l'aube des temps. Ce sont légers feuillages de l'air, pluie subtile de pêchers, fleurs jetées au vent et qu'un chant d'alouette aspire. C'est rare un peu de joie : ça surprend, éblouit. Même maintenant, je me dis que je me trompe. Pourtant, c'est bien ce qui me reste dans les yeux, cette lumière de lilas en train d'éclore, ce temps clair que les troubadours convoitaient sur le corps de la Dame. Et puis Arcueil n'a-t-il pas la vocation du printemps, immémorialement ? C'est magnifique qu'un jeune Américain nous le rappelle...

Robert Marteau,
« Esprit »,
mars 1971 - pp. 583.



Sans titre, 1970.

pierre bettencourt



biographie

1917
Naissance à Saint-Maurice d'Etelan (Seine-Maritime).
Vit à Stigny, dans l'Yonne.

Expositions particulières :

1956
René Drouin, Paris.
1961
René Drouin, Paris.
1963
Daniel Cordier, Paris.
1967
Emilio Arditti, Paris.
1969
Galerie del Naviglio, Milan.
1970
Emilio Arditti, Paris.
Galerie Nord, Lille.

Expositions collectives :

1960
Antagonismes, Paris.
1962
Peinture fantastique, Vienne.
1963
Exposition surréaliste, Londres.
1964
Comparaisons, Paris.
Mythologies quotidiennes, Paris.
Cinquante ans de collages, Saint-Etienne.
1965
Pop Art, Nouveau Réalisme, Bruxelles.
Figuration, Défiguration, Gand.
1966
Salon de Mai, Paris.
1967
Exposition Internationale, Montréal.
Galerie Creuzevault, Paris.
Fondation Maeght, Vence.
1968
Fondation Maeght, Vence.
Peinture de France aux U.S.A. 1900-1967. U.
Première triennale de New-Delhi.
Fondation Louis Deledicq,
Château d'Ancy-le-Franc.
1969
Maison du Tourisme, Auxerre.
Exposition de sculpture
de Saint-Germain-en-Laye.
1971
Fondation Louis Deledicq,
Château d'Ancy-le-Franc.

bibliographie

Michel Cournot,
« Au petit bonheur »,
Fémina-Illustration, novembre 1956.
Georges Limbour,
« Nouvelles Mille et Une Nuits »,
France-Observateur,
20 décembre 1956.
Henri Michaux,
Préface de l'exposition
Pierre Bettencourt,
Galerie R. Drouin en 1956.
Texte publié dans
la Nouvelle Revue Française,
janvier 1957.
Geneviève Bonnefoi,
« Pierre Bettencourt »,
Lettres Nouvelles,
janvier 1957.
Caradec,
« Pierre Bettencourt »,
Cahier du Collège de Pataphysique,
mars 1957.
Françoise Choay,
« Bettencourt »,
Art International,
6 janvier 1962.
Julien Alvard,
« Un Songe »,
XX^e siècle, n° 29,
décembre 1967.
Jean Clay,
« Les Sept Tendances de l'Art Contemporain,
Réalité, n° 967, 1968.
A. Pieyre de Mandiargues,
« Un troisième Belvédère »,
Gallimard édit., 1971.
Pierre Bettencourt,
« Hauts-Reliefs »,
Hachette édit., octobre 1971.

Le dieu d'or, 1961.

La présence occulte, 1967

La voie lactée, 1964.

œuvres exposées

Le Dieu d'Or, 1961,
Haut relief,
ardoises, coquilles,
154 × 183 cm,
Collection privée,
exp. Daniel Cordier, 1963.
Les beaux soirs de Lhassa, 1962,
Relief sur bois,
coquille d'œuf, ardoises, toile de sac,
divers, collés sur relief en mastic,
2,15 × 1,10,
Coll. privée,
exp. Galerie Daniel Cordier, 1963.
Les treize tours, 1963,
Peinture relief,
bois, toile, coquilles d'œuf,
écailles, ardoises, etc.,
2,56 × 1,52 × 0,20 m, 60 kg,
Coll. particulière.
La voie lactée, 1964,
Relief sur bois,
morceaux de tuiles, verre, ardoise,
toile de sac, carton ondulé collés,
sur relief en mastic,
2,65 × 1,53,
Coll. privée.
La présence occulte, 1967,
Haut relief,
ardoises, toile de sac,
coquilles, pommes de pin,
3,10 × 1,54 m,
Collection privée,
exp. La Peinture française,
Etats-Unis et Canada, 1900-1967.

Quel nu apparut jamais plus nu, plus inoubliablement nu, que ce ventre en coquille d'œuf inégalement écrasée, à la membrane coquillère satinée, presque une muqueuse ? Modelé qui provoque en celui qui le contemple un extraordinaire appel à modeler.
Matières tentatrices, pervertissantes, choisies dans la nature, en ayant gardé les pouvoirs, ayant donc tout ce qu'il faut, bien maniées, pour devenir contre-nature. Ambivalence sans fin. Des duvets disent une extrême infinie douceur autour de ce qu'on appellerait des aires de malfaisance.
La jouissance esthétique pareillement troublée trouvera souvent un crapaud sur sa table. Mais tout ici est nécessité, fait par nécessité.
Henri Michaux,
20 novembre 1956.

Depuis qu'il a entrepris en 1953 la chasse aux papillons avec Jean Dubuffet, il a trouvé son chemin, en laissant de côté l'ironie, la série ou la blasphémation. Il se situe entre la magie et la métaphysique et il apporte une nouvelle définition du bien et du mal qu'il lie étroitement l'un à l'autre. Il accepte les pôles de discorde dont le monde fourmille, il les immobilise et en fait sourdre une force d'autant plus pénétrante qu'elle est muette.
Julien Alvard,
décembre 1967.

Il apparaissait clairement qu'un artiste doué du pouvoir visionnaire de transsubstantiation des matériaux pouvait peindre avec n'importe quoi et en général tout ce qui lui tombait sous la main, à l'exclusion pourrait-on dire de ce qui ressemblait à un pinceau, à un tube ou à une toile, à un matériau élu et reconnu, chargé dès le départ du fabuleux prestige de la peinture à l'huile dont, depuis des siècles, le courant de la civilisation occidentale avait coiffé ses artistes.
P.B. Lettre à Colas-Guérin,
août 1970.

L'érotisme de Bettencourt, chose étrange, ne réside pas dans les formes, aussi brutalement suggestives soient-elles, mais dans l'esprit. Ces œuvres nous troublent bien plus par tout ce qu'elles suggèrent que par le provocant spectacle qu'elles nous offrent. Le drame qu'elles évoquent dans leur gesticulation pathétique ou figée est celui de cette solitude à laquelle l'homme ne peut échapper même à travers les exacerbations de l'amour. L'extraordinaire tension de l'être déchiré entre ses appétits fabuleux et l'aspiration à la transcendance.
Geneviève Bonnefoi,
avril 1964.

Le concept de littérature n'épuise pas les Hauts-Reliefs de Bettencourt. Finalement leur élément le plus intéressant a échappé à notre analyse, celui par lequel précisément cet artiste s'est taillé une place significative dans l'art contemporain. Peu importe chez lui l'anecdote, l'image illustrative à laquelle beaucoup viendront se prendre ou échopper. C'est dans son entreprise de destruction du tableau peint que Bettencourt échappe à l'univers discursif. La peinture traditionnelle tendait à devenir discours sur les choses. Ce que d'autres ont cherché dans le geste ou le recours à une mentalité « brute », Bettencourt l'a obtenu par l'élection de matériaux nouveaux. Par leur résistance, leur autonomie, ceux-ci sont déjà un moyen de transcender la subjectivité. Mais surtout l'usage insolite de ces matériaux nous les fait découvrir d'un œil neuf, nous redonne une innocence devant les choses du monde sensible. Le grain de maïs et la coquille d'œuf parlent soudain à notre sensualité, une carapace de crustacé nous emplit d'horreur. Un jeu dialectique s'instaure entre ces matières (animales, végétales, géologiques même) employées à figurer l'homme et ses secrétions : ce dernier se naturalise tandis que la nature s'humanise et Bettencourt nous entraîne dans un monde vertigineux de l'ambiguïté. Nous nous y abîmons, et il nous traumatise.
Françoise Choay,
Art International 1962.

Les treize tours, 1962

christian boltanski

biographie

Paris, 1944.
Vit à Paris.
Fabrication
de 3 000 petites boules en terre
(mars 1969).
Recherche et présentation
de tout ce qui reste de mon enfance
(fascicule mai 1969).
Fabrication et diffusion
de 60 sachets de drap blanc
contenant des cheveux
(envoi septembre 1969).
Description d'un accident
qui me serait arrivé
(fascicule octobre 1969).
Diffusion de 50 photos
représentant ma sœur
creusant sur une plage de Granville en 1963
(envoi novembre 1969).
Rédaction diffusion
d'une lettre manuscrite à 60 personnes
pour demander de l'aide
(envoi janvier 1970).
Diffusion à la radio
d'un avis de recherche pour retrouver
une jeune fille que je n'ai pas connue
(atelier de création chaîne France-Culture,
février 1970).
Fabrication de 200 boîtes de biscuits
chacune contenant un moment de ma vie, daté
(présentation Galerie Templon,
Paris, mars 1970).
Modification d'un appartement
et envoi de la clé à 70 personnes
(41, rue Rémy Dumoncel, Paris-14e,
avec Jean Le Gac, mars 1970).
Présentation et description
de 5 photos appartenant à une femme
qui est morte
(fascicule mai 1970).
Participation à 9 promenades
en compagnie de J. Le Gac et P.A. Gette
(entre mai et septembre 1970).
Comparaison de la modification
de mon visage en 5 ans et 5 mois
(envoi septembre 1970).
Fabrication de 600 petits couteaux
(présentation à l'A.R.C. à Paris avec Sarkis,
octobre 1970).
Description et présentation d'une photo
sur laquelle je suis en compagnie de mes frères
sur une plage en 1959
(envoi octobre 1970).
Essai de reconstitution de gestes
effectués entre 1948 et 1954
(fascicule décembre 1970).
Présentation du Salon de l'Hôtel Moderne
(Place de la République, Paris,
avec J. Le Gac, janvier 1971).
Essai de reconstitution d'objets
m'ayant appartenu entre 1948 et 1954
(présentation à la Galerie Sonnabend,
mars 1971).
Récit de 6 souvenirs de jeunesse
(fascicule mars 1971).
Taille de 926 sucres
(avril-mai 1971).
Quelques souvenirs
sur l'arrivée de mes grands-parents
en France en 1894
(Revue Opus, juin 1971, n° 24-25).
Essai de reconstitution de trois chansons
qui m'ont été chantées en 1946
(Disque 45 tours, juin 1971).
Diffusion d'une fausse lettre explicative
envoyée à P.A. Gette
(présentation Galerie Thelen,
Cologne, juillet 1971).
Essai de reconstitution
des 46 jours qui précédèrent la mort
de Françoise Guiniou
(film 16 mm, 25 mn, production G.R.E.C.,
septembre 1971).
Présentation de l'album de photo d'une famille
(150 photos montrées à Galerie Sonnabend,
décembre 1971, Musée de Lucerne, mars 1972,
Documenta V, 1972).
Présentation de documents
relatifs à mes activités
dans divers petits musées archéologiques français
(à partir de mai 1972 avec J. Le Gac).

bibliographie

Louis Aragon,
« Reconstituer le crime »,
Lettres Françaises,
12 janvier 1971.
Christian Boltanski,
« Récit-souvenir »,
Opus international,
n° 24-25, 1971.
Alfred Pacquement,
« Christian Boltanski »,
Cedic édit., 1972.
François Pluchart,
« Boltanski a retrouvé ses jouets »,
Combat, 12 avril 1971.
Gilbert Lascaux,
« Boltanski au Musée
Municipal d'Art Moderne »,
XXe Siècle, juin n° 36.
J. Ch. Ammann,
Catalogue exposition,
Kunstmuseum, Lucerne, avril 1971.

62 membres du Club Mickey en 1955, 1971.

œuvres exposées

62 membres du Club Mickey en 1955, 1972,
Photographies,
300 × 400 cm,
Collection privée.
3 des 99 essais de reconstitution effectuées en 1971,
Boîte, tiroirs,
Fonds National d'Art Contemporain.
Vitrines de références, 1972,
Livres, photographies,
objets divers
Collection privée.

J'ai d'abord cherché à retrouver tout ce qui restait de la période qui s'étale depuis ma naissance jusqu'à ma sixième année, les éléments que j'ai pu retrouver étaient peu nombreux et parfois insignifiants : un livre de lecture, un morceau de pull-over, une mèche de cheveux (mai 1969). J'ai ensuite essayé (janvier 1969) de préserver des moments de ma vie en les mettant dans des boîtes de métal, afin que plus tard, si on les ouvre, on trouve à l'intérieur, intacte, telle ou telle journée de mon existence. Je me suis vite aperçu que trop d'éléments entraient dans chacun des instants de notre vie et que, ce qui restait dans mes boîtes n'en était qu'une partie insignifiante.
Ayant constaté le peu de documents qui me restaient de mon enfance, j'ai voulu (novembre 1970) reconstituer par la mémoire ces éléments manquants. Je me suis fait photographier en jouant devant l'appareil les instants et les gestes qui m'avaient marqué et qui, à l'époque où ils avaient été accomplis n'avaient été ni saisis ni conservés : j'ai relancé l'oreiller, comme si je l'avais fait le 15 octobre 1949, j'ai de nouveau glissé sur la rampe de l'escalier comme le 6 juillet 1951. Parallèlement, j'ai reconstitué en pâte à modeler tous les objets qui m'entouraient pendant cette période (1948-1954). Malgré le souci d'authenticité apporté au décor des photographies et le travail consciencieux du modelage (certains des objets furent recommencés plus de vingt fois), je ne parvins pas à rendre la réalité de mon passé. En juillet 1971, je demandai à un de mes amis, Michel D..., de me confier l'album de photographies que possédaient ses parents. Je voulais, moi qui ne savais rien d'eux, tenter de reconstituer leur vie en me servant de ces images qui, prises à tous les moments importants, resteraient après leur mort comme la pièce à conviction de leur existence. Je pus découvrir l'ordre dans lequel elles avaient été prises et les liens qui existaient entre les personnages qu'elles représentaient. Mais je m'aperçus que je ne pouvais aller plus loin, car ces documents semblaient appartenir aux souvenirs communs de n'importe quelle famille, que chacun pouvait se reconnaître dans ces photos de vacances ou d'anniversaire. Ces photographies ne m'apprenaient rien sur ce qu'avait été réellement la vie de la famille D..., elles me renvoyaient à mes propres souvenirs.

Christian Boltanski,
texte publié
dans le catalogue du musée
de Lucerne,
mars 1972.

... Si les objets posés par Boltanski ne cessent pas d'être les signes de son existence quotidienne, ils imposent de considérer cette existence, et tout le quotidien, comme mythique.
A partir des inventions les plus modestes, C. Boltanski instaure un univers d'une étonnante complexité. Ainsi expose-t-il six vitrines. Chacune contient une centaine d'armes à la fois effroyables et fragiles, meurtrières et dérisoires. L'arme est constituée par un manche en bois enveloppé de bandages, prolongé soit par une longue aiguille droite ou perfidement recourbée (pour arracher les chairs blessées), soit par des demi-lames de rasoir (droites ou courbées, attachées perpendiculairement au manche, ou dans son prolongement). Ce qui frappe d'abord dans une telle exposition, c'est la collection : l'accumulation d'une série d'objets identiques. De même que Boltanski a pris plaisir à rouler des milliers de boulettes, il a pris plaisir (même lorsque les lames de rasoir l'ont blessé, et *peut-être* surtout à ce moment) à bricoler ces armes. Ce qui ici scandalise : le triomphe de ce que Freud a appelé la compulsion de répétition, elle-même liée à la pulsion de mort. La reproduction du geste identique s'oppose au surgissement de la vie, à son pouvoir d'innover et de surprendre.

Gilbert Lascault,
XX^e Siècle,
n° 36, juin 1971.

... Longtemps, les peintres, ceux du moins qui croient encore aux pouvoirs de ce qu'on nomme la « peinture », ne se seront pas assez méfiés que les images qu'ils produisaient, si puissantes, si fortes, si touchantes qu'elles fussent, donnaient toujours leur objet comme s'il n'était pas. Prévenu, Boltanski a compris qu'on ne pouvait pas lutter contre la mort. Il a décidé de s'effacer. Il se livre aujourd'hui à une activité maniaque, dérisoire, itérative : modeler des centaines de petites boules de terre, envelopper de toile des centaines de petits bâtons hérissés de rasoirs. Par la répétition même de son acte, il efface de l'objet répété, en soi déjà insignifiant, le plus petit reliquat de sens. Exposés dans des vitrines, ce sont les débris d'un monument qui n'a jamais existé, les restes improbables d'une œuvre qui n'aura pas lieu. Boltanski imagine les *traces* d'un événement *futur :* catapultant ainsi deux catégories temporelles contradictoires, il abolit la réalité même du temps. Il escamote la mort.

Ayant décidé qu'on ne pouvait pas s'opposer au meurtre, à la violence, aux accidents, aux massacres, évidents ou secrets dont chaque instant est tissé, il a simplement cessé d'exister. Ce n'est pas même un suicide. On ne tue pas ce qui n'a jamais eu lieu d'être. Pour la première fois dans notre sainte « Histoire de l'Art », érasant l'histoire, il fait basculer l'activité esthétique du côté de l'ethnologie. C'est au Musée de l'Homme qu'on devrait présenter ses œuvres...

Jean Clair,
L'Art Vivant,
n° 14, octobre 1970.

samuel buri

biographie

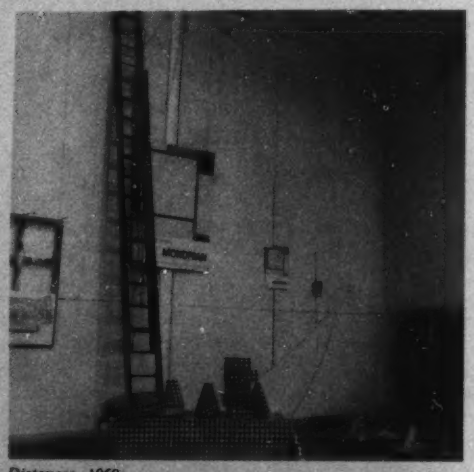
Né en 1935 à Täuffelen (canton de Berne).
Fait ses études à Bâle,
vit à Paris de 1959 à 1971.
Il a peint de tout, sur tout, partout
(sauf omission).
Vit actuellement à Givry-Avallon,
dans l'Yonne.

Expositions :

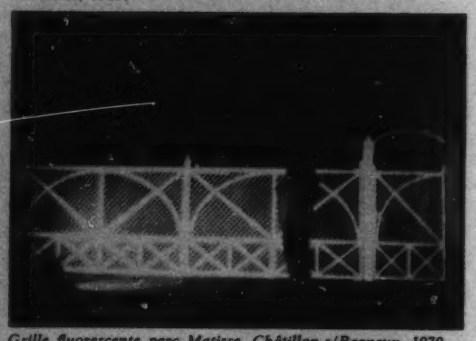
1959
Bâle, Atelier Riehentor.
1962
Mayence, Die Galerie.
1962
1964, 1968, 1970 Bâle,
Galerie Handschin.
1965
Zurich, Galerie Lienhard.
1966
Bâle, Université.
1966
1967, Paris, Galerie Massol.
1968
Bienne, Galerie 57.
1968
Bruxelles, Galerie Maya.
1968
Saint-Gall, Galerie Ida Niggli.
1969
Berne, Galerie Krebs.
1971
Présente quatre vaches
dans la cour du Musée National
d'Art Moderne à Paris
et dans le parc municipal « Henri Matisse »
à Châtillon-sous-Bagneux.
Présente une de ses vaches
au concours de jugement de bétail
à la fête du Charolais
à Saulieu (Côte d'Or).
Participe au marché aux bœufs
à Corbigny (Nièvre).
Montre trois vaches
à la Kunstzone à Munich,
première foire libre de producteurs d'art.
Amène une vache
à la fête de Messagier à Montbéliard.

bibliographie

Max Berger,
« Weihnachtsausstellungen
in fünf Kantonshauptstädten »,
DU, 1957, n° 2, p. 78.
Dorothea Christ,
« Der Schweizerische Beobachter »,
n° 7, 1970.
n° 1, 1967.
Manuel Gasser,
« Die dunklen Pferde »,
août 1959.
Künstler-Lexikon der Schweiz,
« XX. Jahrhundert »,
Frauenfeld, 1958-1961,
pp. 155-156.
Maria Netter,
« Kunst am Arbeitsplatz »,
Werk, février 1969,
p. 116.
Werk, n° 10, 1957,
chronique, p. 188.
G. Gassiot-Talabot,
« Portrait de S. Buri »,
Opus international, n° 1, 1967.



Distances, 1969.



Grille fluorescente parc Matisse, Châtillon-s/Bagneux, 1970.

Vaches au Moulin, 1972.

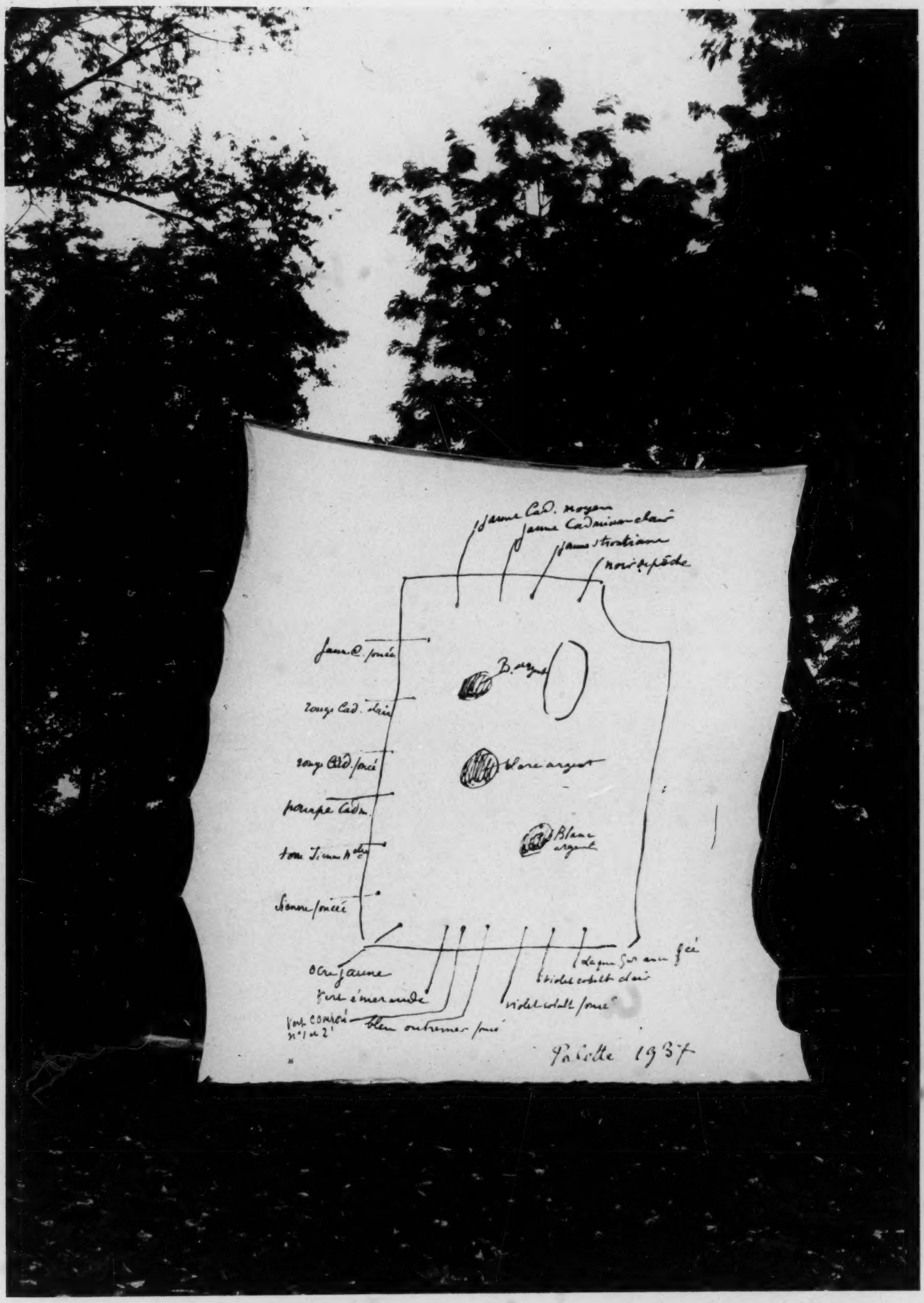
œuvres exposées

La vache des Champs-Elysées, 1972,
Staff,
1,35 × 2,20 × 0,90 cm,
coll. de l'artiste.
« Campagne 72 »,
Ensemble de dessins,
gouaches et gravures,
formats divers,
coll. de l'artiste.

Buri a parfaitement pris conscience de sa nature dont les traits restent, certes, la sensualité, la recherche du plaisir pictural, l'hédonisme des heures et des jours, mais aussi le désir d'entrer par effraction comme un diable bonhomme, dans le territoire mental de l'Autre, et de lui imposer, presque sans qu'il y prenne garde, un bouleversement de ses modes d'appréhension du monde. Donner à voir et éduquer la vision, ces vieilles ambitions réformatrices trouvent aujourd'hui, avec des peintres comme Buri, leur pleine signification.

G. Gassiot-Talabot
Opus international, nº 1, 1967.

La palette de Matisse parc Matisse, Châtillon-s/Bagneux, 1970.


Jaune Cad. moyen
Jaune Cadmium clair
Jaune Strontiane
Noir de pêche
Jaune Cad. foncé
B. d'argent
Rouge Cad. clair
Rouge Cad. foncé
Blanc argent
Orange Cadm.
Jaune Cadmium foncé
Blanc argent
Ocre jaune
Vert émeraude
Viol. Cobalt clair
Viol. Cobalt foncé
Viol. CONRO n°1 et 2
Bleu outremer foncé
Palette 1937

pol bury

biographie

1922
Né le 26 avril
à Haine-Saint-Pierre, Belgique.
1938
Académie des Beaux-Arts à Mons.
1939
Rencontre à La Louvière
les poètes Achille Chavée et André Lorent
du groupe Rupture ;
Magritte et Tanguy l'influencent.
1945
Participe à Bruxelles à l'exposition
Internationale du Surréalisme.
1947
Fait partie du groupe Jeune Peinture Belge.
1949
Rencontre Christian Dotremont,
Pierre Alechinsky
et collabore aux activités
du groupe Cobra jusqu'en 1951.
1954
Abandonne la peinture
et expose pour la première fois, à Bruxelles
ses plans mobiles.
Crée avec André Balthazar,
l'Académie de Montbliart
« Statuts souples, mobiles imprécis ».
1955
Exposition Le Mouvement, chez Denise René
(avec Agam, Calder, Duchamp,
Jacobsen, Soto, Tinguely, Vasarely).
1957
Expose ses multiplans.
Pour la première fois
le moteur électrique intervient
dans son œuvre.
En mars sort le numéro 1 du Daily-Bul.
1959
Expose chez Edouard Loeb
avec les éditions MAT.
1961
Quitte la Belgique pour la région parisienne.
1962
Première exposition personnelle à Paris
chez Iris Clert.
1963
Adopte de plus en plus le bois ciré.
1964
Premier séjour à New York.
Exposition à la Lefebre Gallery.
Cinétisations.
Participe à la Biennale de Venise
et à Documenta, Cassel.
Décor pour un ballet : « Le Miroir »
Présenté au Palais des Beaux-Arts de Charleroi.
Ecrit « Le Temps Dilaté ».
1965
Participe à de nombreuses expositions
à travers le monde.
1966
Séjour de six mois à New York.
Préface d'Eugène Ionesco
pour son exposition à la Lefebre Gallery.
Ecrit : « Le Petit Commencement ».
Exposition de cinétisation
à Paris, à la Hune.
1967
Nouveau séjour aux Etats-Unis.
Expose à la J.L. Hudson Gallery à Detroit,
Kasmin Gallery, Londres.
Participe à « Dix ans d'art vivant »,
Fondation Maeght 1955-1965,
à Carnegie International, Pittsburgh.
Travaille l'acier inoxydable, le cuivre poli.
Expose à Bruxelles chez Françoise Mayer.
1968
S'intéresse aux aimants.
Exposition à la Lefebre Gallery, New York.
Rentré en France,
participe à « Trois ans d'art vivant (1965-1968)
à la Fondation Maeght.
1969
Aborde la gravure.
Exposition à la Galerie Pierre, Stockholm.
Exposition à la Galerie Maeght.
1970
Au printemps 1970 une exposition
de ses œuvres (de 1953 à 1969)
est mise sur pied par Peter Selz.
Ouverte au Musée de l'Université de Berkeley,
elle se termine au Musée
Guggenheim à New York
après le Walker Art Center Minneapolis,
Iowa Museum, Art Club Chicago,
Institute for the Arts,
Rice University, Houston.
Enseigne à l'Université de Berkeley.
1971
Expose simultanément à New York :
Lefebre Gallery, Cartier (bijoux),
Weintraub (gravures) et au Guggenheim.
Autres expositions personnelles :
Galerie Maeght, Paris,
Galerie Moose, Toronto,
Studio Actuel, Caracas,
Kestner Gesellschaft, Hanovre.
Réalise deux films avec Clovis Prévost :
« 8 500 tonnes de fer »,
« Une leçon de géométrie plane ».
1972
Exposition d'Hanovre reprise en 1972 par :
National Gallerie, Berlin,
Kunstverein, Düsseldorf,
Palais des Beaux-Arts, Charleroi,
C.N.A.C., Paris.
Ecrit « l'art inutile ? »,
actuellement sous presse aux éditions Gallimard,
collection Idées.

bibliographie

Livres illustrés par l'artiste :

Joseph Noiret,
« L'Aventure dévorante »,
édit. Cobra,
Bruxelles, 1950.
Gherasim Luca,
« Présence de l'imperceptible »,
Poèmes-Ponctuations, 1960.
André Balthazar,
« A bras le corps »,
Cinétisation de Pol Bury,
édit. Daily-Bul, La Louvière, 1965.
Cinétisations,
Album de lithographies,
édit. Lefebre Gallery, New York,
janvier 1966.
Stendhal,
« Piccola guida all'uso
di un Viaggiatore in Italia »,
cinétisations de Pol Burry,
édit. Sergio Tosi, Milan, 1967.
Marcel et Gabriel Piqueray,
« Vins puis faons pour les Anzacs »,
édit. Maeght, Paris, 1971.

Monographies :

André Balthazar,
« Pol Bury »,
édit. Sergio Tosi, Milan, 1967.
Dore Ashton,
« Pol Bury »,
édit. Maeght, Paris, 1970.

Ecrits de l'artiste :

« Le Petit Commencement »,
vol. 3, Coll. Les Poquettes Volantes,
édit. Daily-Bul,
La Louvière, 1966.
« L'Art Inutile ? »,
coll. Idées, édit. Gallimard, 1972,
(sous presse).

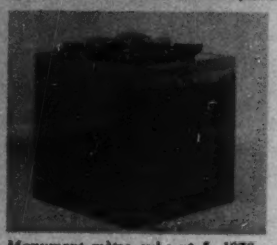
Catalogues d'expositions personnelles :

Catalogue de l'exposition
à la Galerie Apollo, Bruxelles,
textes de Jean Séaux,
présentation de dix plans mobiles,
Bruxelles, 1953.
Catalogue de l'exposition
à la Galerie Saint-Laurent, Bruxelles,
texte d'André Balthazar,
présentation de Multiplans,
Bruxelles, 1958.
Catalogue de l'exposition
à la Galerie Iris Clert,
(Iris Time), préface de Roger Bordier,
notes et repères d'André Balthazar,
Paris, 1963.

Escalier, 1970.

Monument horizontal n° 3 dédié à 12 000 billes, 1970.

Sphère en 4 morceaux sur un cylindre, 1972.



Monument mètre cube n° 5, 1970.

œuvres exposées

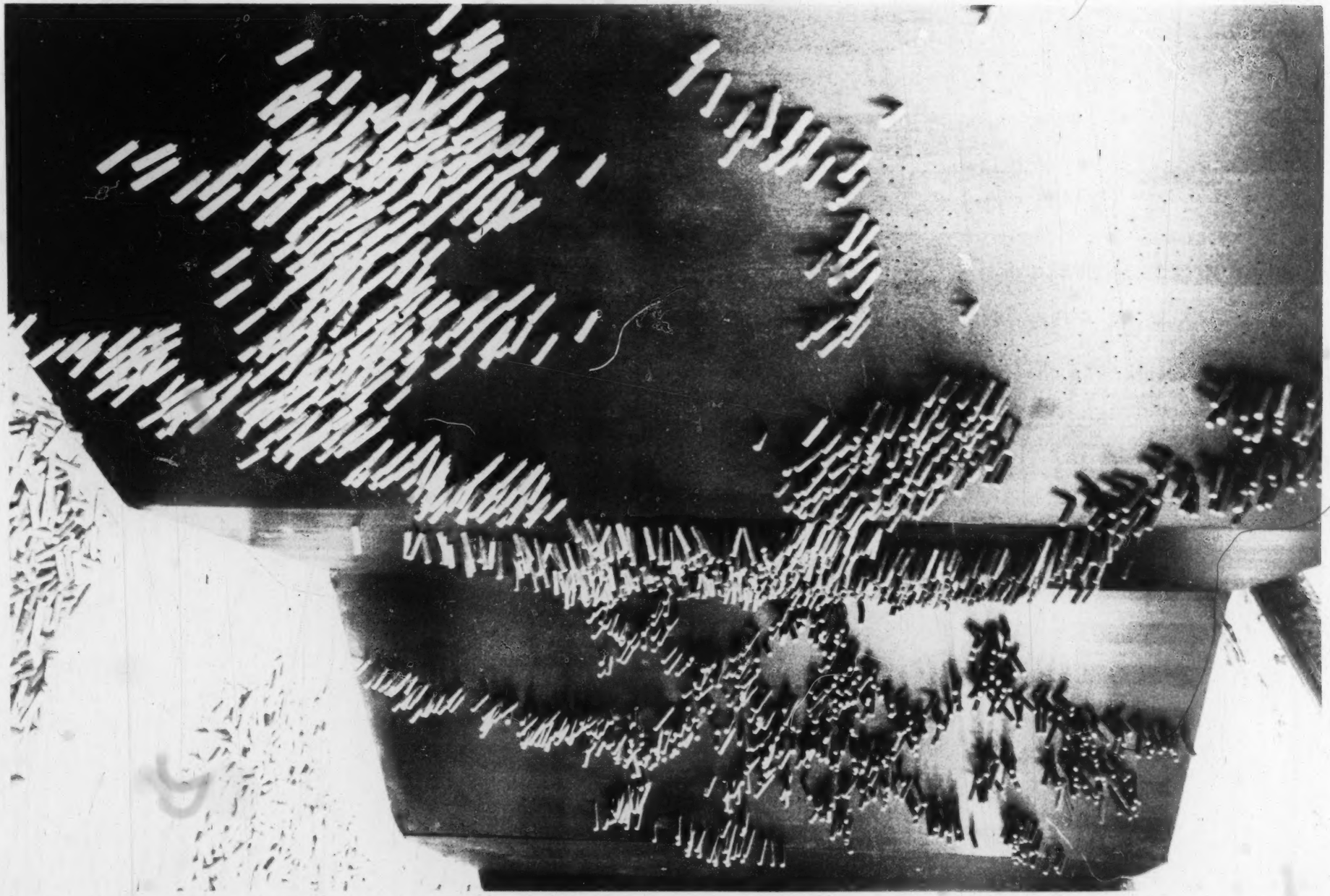
Escalier, 1970,
Acier inoxydable,
160 × 200 × 200 cm,
Collection particulière, Paris.
Monument mètre cube N° 5,
Dédié à la reflexion de 15 demi-sphères, 1970,
acier inoxydable,
112,5 × 100 × 100 cm,
Galerie Maeght, Paris.
Monument horizontal N° 3,
Dédié à 12 000 billes, 1971,
acier inoxydable,
H. 20 × Ø 145 cm,
Galerie Maeght, Paris.
Sphère en 4 morceaux,
Sur un cylindre, 1972,
acier inoxydable,
125 × 50 × 50 cm,
Galerie Maeght, Paris.
4 087 cylindres érectiles, 1972,
Relief, bois,
2,50 × 7,10 × 0,50 m,
Fonds National d'Art Contemporain.
Catalogue de l'exposition
à la Lefebre Gallery,
préface de Roger Bordier,
textes de Pierre Alechinski,
Véra Feyder, André Balthazar,
notes et commentaires de J.F. Revel,
New York, 1964.

Catalogue de l'exposition
à la Lefebre Gallery,
préface de Roger Bordier,
textes de Pierre Alechinski,
Véra Feyder, André Balthazar,
notes et commentaires de J.F. Revel,
New York, 1964.
Catalogue de l'exposition
à la Lefebre Gallery,
préface d'Eugène Ionesco,
New York, mars 1966.
Catalogue de l'exposition
à la Galerie Maegth,
(Derrière le Miroir), n° 178,
textes de Jacques Dupin
et d'André Balthazar,
Paris, avril 1969.
Catalogue de l'exposition
à l'University Art Museum,
Berkeley et The Solomon R. Guggenheim Museum,
New York, 1970-1971,
préface de Thomas Messer et Peter Selz,
interview de Peter Selz,
texte d'Eugène Ionesco,
notes et commentaires d'André Balthazar
et textes de Pol Bury.
Catalogue de l'exposition
à la Lefebre Gallery,
texte de Pol Bury :
A Way Out,
New York, 1971.
Catalogue de l'exposition
à la Galerie Maeght
(Derrière le Miroir), n° 191,
textes de Roland Topor et Pol Bury,
Paris, 1971.
Catalogue d'une exposition
itinérante débutant à la Kestner-Gesselschaft,
Hanovre, 20 novembre 1971 - 20 février 1972 ;
à la Nationalgalerie, Berlin ;
Kunsthalle, Düsseldorf,
Palais des Beaux-Arts, Charleroi,
C.N.A.C., Paris.
Textes de Wieland Schmied,
Jean Séaux, Roger Bordier,
André Balthazar, Eugène Ionesco,
Simon Watson Taylor, Jacques Dupin, Peter Selz.

Que les artistes mènent parallèlement plusieurs vies, à qui la faute ? Tout simplement aux lois de l'offre et de la demande.
Imaginons qu'une quantité importante de gens décident de devenir fabricants de bicyclettes alors que le nombre des cyclistes est insuffisant pour faire travailler cette masse de fabricants. Devant cette masse de bicyclettes s'accumulant sans cesse, la situation deviendrait vite paradoxale. Animés par une irrésistible vocation, les fabricants de vélos se verraient obligés, devant la mévente de leurs produits, de faire un second métier afin de s'alimenter. De temps en temps, par chance ou par habileté, un de ces fabricants (un sur 100, sur 1 000, sur 10 000) pourrait s'introduire dans le circuit commercial et ainsi consacrer son temps plein à sa vocation irrépressible.
Si les gens au pouvoir considéraient cette accumulation d'inutiles bicyclettes comme un problème qui ne les intéresse en aucun cas, quoi de plus normal ! Que ces mêmes gens trouvent dérisoires, parce qu'inutiles à leur destin politique, les revendications de ces fabricants d'inutiles bicyclettes, quoi d'étonnant ! On pourrait même dire qu'il y a un certain libéralisme de leur part lorsqu'ils subventionnent des écoles où on forme des élèves afin d'en faire des fabricants de bicyclettes inutiles. L'utilité de ces écoles est surtout de donner une source de revenus aux fabricants de vélos inutiles, en les maintenant dans le domaine de leurs préoccupations.
D'autre part, si d'autres gens enrichis dans le commerce du petit pois (qui est un produit qui se consomme en grande quantité) veulent distraire une partie de leurs richesses pour la diffusion, la connaissance, l'exhibition des bicyclettes utiles ou inutiles, pourquoi ne pas les laisser faire ? Tant que les cyclistes sont en nombre suffisant ? Car, en fait, le vrai problème serait de rendre les inutiles bicyclettes aussi indispensables que les petits pois. Mais c'est alors, non seulement les structures de la société qui seraient à changer, mais surtout les structures mentales de l'homme.
Pol Bury,
Extrait de « L'Art inutile ? ».
A paraître aux éditions Gallimard, collection Idées.

Ayant influencé le cinéma, la peinture s'est vidée de bien des choses et a transformé ses amateurs en espèces de moines Zen. Sa contemplation en est devenue plus aristocratique.
La sculpture a été, longtemps, le parent pauvre de la peinture. Le cinéma a modifié ce rapport de pré-séance. Bientôt, le cinéma en relief — grâce au laser — renverra, sans doute, peinture et sculpture dos à dos.
Avec l'avènement de la photographie, la peinture cesse de concerner l'homme dans ses rapports avec le monde actif. Elle ne le renseigne plus sur la majesté de ses chefs, la force de ses armées, la beauté des paysages. La peinture devient objet de contemplation, elle est affaire de spécialistes.
Avant la photographie et le cinéma, la peinture était forcément politique, puisque ceux qui la faisaient étaient contrôlés par ceux qui la commandaient (le pouvoir) et qui voulaient magnifier, par l'image, leur puissance.
La peinture actuelle qui se veut politique est comme ces objets antiques conservés en vitrine : outils faits à la main, peignes d'Afrique, cuillères de bois. Ils sont plaisants à voir, mais sans fonction. Ils délectent les amateurs.
Dans les pays dits démocratiques, il y a spéculation économique sur la peinture, la sculpture.
Dans les pays dits socialistes, la spéculation est idéologique. Supprimer ces deux spéculations, c'est condamner à mort les beaux-arts. A moins qu'ils ne subsistent comme passe-temps pour demoiselles et pensionnés.
A tout prendre, la spéculation économique a ses charmes.
Pol Bury,
1972.

4 087 cylindres érectiles, 1972.



césar

biographie

César Baldaccini,
né à Marseille le 1er janvier 1921.

1935-39
Suit les cours de l'Ecole des Beaux-Arts de Marseille.
1943
S'inscrit à l'Ecole des Beaux-Arts à Paris.
1947
Tente de se libérer de l'enseignement académique, exécute de petites figures en métal et plâtre.
1952
Débuts de la sculpture en métal.
1954
Galerie Lucien Durand, Paris.
1955
Galerie Rive Droite, Paris.
1956
Biennale de Venise.
1957
Biennales de Sao Paulo et de Carrare,
Galerie Creuzevault, Paris,
Hanover Gallery, Londres.
1958
Carnegie International, Pittsburg (3e prix),
1959
Galerie Claude Bernard, Paris.
1960
Hanover Gallery, Londres.
Au Salon de Mai
présente ses premières « compressions ».
1961
Saidenberg Gallery, New York.
L'œuvre graphique.
Galerie Apollinaire, Milan.
1963
« Trois sculpteurs »,
César, Roel d'Haese et Ipousteguy,
Galerie Claude Bernard, Paris.
1965
« Victoire de Villetaneuse »,
« Trois sculpteurs,
César, Roel d'Haese, Tinguely »,
Musée des Arts Décoratifs, Paris.
1966
Stedelijk Museum Amsterdam
et Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg.
Galerie Madoura, Cannes.
Galleria Galatea, Turin.
Rétrospective, Musée Cantini, Marseille.
1967
« Le Pouce ». Premières « expansions ».
Rétrospective, Biennale de Sao Paulo.
Expansions réalisées en public à Munich,
Lund, Sao Paulo, Rio de Janeiro, Montevideo.
1968
Galerie Buren, Stockholm.
Musée Municipal, Göteborg.
Expansions réalisées en public :
Tate Gallery, Londres,
Fondation Maeght, St-Paul-de-Vence,
Göteborg, Palais des Beaux-Arts,
Bruxelles, Musée de Gand,
Galerie Nationale d'Art Moderne, Rome,
Galerie Mathias Fels, Paris.
1969
« César chez Daum »,
Musée des Arts Décoratifs, Paris.
« Compressions », Galerie Mathias Fels, Paris,
Galerie Pinxt, Helsinki.
1970
« Trois sculpteurs »,
César, Pavlos, Miralda,
Galerie Argos, Nantes.
« César, Plastiques »,
Centre National d'Art Contemporain, Paris,
Galerie Schwartz, Milan.
1971
Galerie Municipale,
M. Th. Douet, Montreuil.
1972
« César motos »,
Galerie Mathias Fels, Paris.

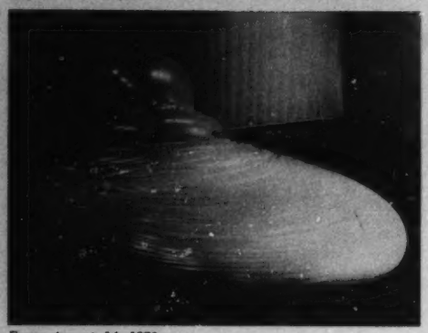
bibliographie

Catalogue de l'exposition César,
CNAC, mai-juillet 1970.

Le pouce, 1963.

Le sein, 1967.

Expansion n° 27, 1971.



Expansion n° 14, 1970.

œuvres exposées

Bas-relief, 1961,
Acier et tôle,
252 × 280 × 45 cm,
Musée National d'Art Moderne.
Compression de voiture, 1962,
Tôle peinte,
150 × 73 × 65 cm,
Musée National d'Art Moderne.
Pouce, 1963,
Bronze, agrandissement au Pentographe,
200 × 100 cm,
César et Marcel Lefranc,
exp. Biennale de Sao Paulo, 1967,
Documenta IV, Kassel, 1968,
Ars 69, Helsinki, 1969,
Anniversaire du Nouveau Réalisme,
Milan, 1970.
Sein, 1967,
Agrandissement au Pentographe
polyester blanc,
110 × 220 cm,
César et Marcel Lefranc,
exp. Hakone Open Air Museum, Japon, 1969,
Campo Vitale Palazzo Grassi, Venise, 1967,
Exposition César Musée Geuteborg, 1968,
Ars 69, Helsinki, 1969,
Figuren Gestalten Personnen, Francfort, 1970,
Prospect, Düsseldorf, 1968.
Expansion N° 16, 1970,
Mousse de polyuréthane expansée stratifiée
et laquée matières plastiques,
160 × 160 × 80 cm,
César et Marcel Lefranc,
exp. César Plastiques, C.N.A.C., 1970,
Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1971,
Fondation Niels Onstadt,
Sonia Henie, Oslo, 1971,
Kunsthalle, Hambourg, 1971,
Maison de la Culture, Rennes, 1971,
César 72 Musée Cantini, Marseille, 1972.
Expansion N° 14, 1970,
Coulée en plastique,
270 × 220 × 100 cm,
Fonds National d'Art Contemporain.
Expansion N° 27, 1971,
Mousse de polyuréthane expansée,
stratifiée et laquée,
matières plastiques et bois,
70 × 120 × 110 cm,
César et Marcel Lefranc,
exp. Rosc, 1971, Dublin.
Expansion N° 28, 1971,
Mousse de polyuréthane expansée,
stratifiée et laquée,
matières plastiques,
et tôle d'acier,
75 × 135 × 120 cm,
César et Marcel Lefranc,
exp. César, 1972, Marseille,
Musée Cantini.
Expansion N° 29, 1971,
Mousse de polyuréthane expansée,
stratifiée et laquée,
matières plastiques,
et aluminium,
100 × 100 × 50 cm,
Cesar et Marcel Lefranc,
exp. César, 1972, Marseille,
Musée Cantini.
Compression de motocyclett., 1971,
68 × 50 × 50 cm,
Collection privée, Paris,
Musée National d'Art Moderne.
Compression de plastique, 1972,
Feuilles de métacrylate compressées,
150 × 70 × 60 cm,
César et Marcel Lefranc.

Dans le résultat de cette compression mécanique, César voit un stade nouveau du métal soumis en quelque sorte à une réduction quintessentielle. Cette opération communique au fer un pouvoir d'expressivité nouveau, une puissance de concentration jamais encore atteinte. C'est à ce niveau du surréel métallique que César entend désormais aménager son œuvre. Les formes issues de l'éclatement, de la taille ou de la déchirure de ce matériau compressé ont leur organicité spécifique, et César, empruntant ce langage, demeure lui-même, c'est-à-dire l'ordonnateur de cette morphologie : l'actuelle série des compressions dirigées nous en fournit une illustration saisissante.
Dès lors la démarche de César a dépassé le plan particulier de l'aventure individuelle : elle s'intègre — tout en l'assumant — à l'immédiat devenir de la sculpture contemporaine, elle ouvre bien au-delà des provocations néo-dadaïstes américains, l'une des voies de ce nouveau réalisme dans lequel il est grand temps que le public reconnaisse l'un des faits essentiels de ce second demi-siècle.

P. Restany,
César, Cimaise, n° 55,
septembre-octobre 1961.

Dans l'histoire intérieure de César les compressions marquent le passage à une puissance supérieure de la vision : le passage de la structuration classique à l'appropriation formelle, de la forme créée au constat de la beauté trouvée...

P. Restany,
septembre 1969.

... Mon but, ce n'est pas le pouce, le pouce fait partie du but que je me suis assigné. Je veux faire mon portrait avec des fragments de mon portrait. Donc le fait de prendre cet outil et de mouler mon pouce qui n'est pas une sculpture (il n'y a rien de plus anti-sculpture qu'une empreinte humaine) permet de passer à autre chose... tandis que, en développant mon empreinte à cette échelle, je la fais devenir sculpture.

César,
Conversation
autour d'un pouce,
Lettres Françaises,
30 décembre 1965.

Passionnant destin que celui du sculpteur marseillais : la rencontre d'une intuition primaire et d'un immense talent. Toute la personnalité de César s'ordonne autour d'un dualisme fondamental entre l'homo faber amoureux du travail bien fait, du métier précis, de la belle matière et l'homo ludens, le poète ébloui à la découverte des trésors de la nature industrielle moderne. La synthèse est délicate entre les deux dimensions extrêmes de l'être : elle s'opère à tâtons dans le doute et le drame de l'angoisse, comme un perpétuel miracle de l'intuition.

Pierre Restany,

Les formes issues de l'expansion sont belles parce qu'elles sont libres ou plutôt organiquement nécessaires, suffisantes : elles sont le produit d'une réaction chimique arrivée à son terme normal et elles ne sont que ça...
Les expansions non éphémères actuelles sont le résultat d'un processus d'élaboration complexe qui en fait de beaux objets d'une solidité à toute épreuve, aussi légers que l'aluminium ou le liège, aussi imputrescibles que le bois de teck, aussi résistants que la pierre. Les coulées de polyuréthane primitivement friables sont remoulées, armées d'une pellicule protectrice, poncées et nacrées. Leurs couleurs, aujourd'hui de plus en plus subtiles sont le fruit d'un délicat dosage de tons et de touches de vernis successifs.

Pierre Restany,
catalogue César.
Archives de l'art contemporain.
C.N.A.C.

Compression de motocyclette, 1971

César nous montre un engin mobile, relativement libre et indépendant, transformé en une masse antisculpturale et complétement statique qui est d'autant plus inerte à cause de son grand poids. Quelques traces de son individualité passée — plaques d'immatriculation et couleurs — demeurent comme gelées à la surface, à la manière des fossiles incrustés dans la pierre.

Les voitures compressées que César a choisies et utilisées comme des sortes de ready-made seront probablement très vite les seules encore existantes. The « Big squeeze » (la grande presse hydraulique américaine) n'est plus en service et a été supplantée par une nouvelle et magnifique méthode de destruction des automobiles. Les voitures au rebut sont amenées lentement contre de grandes pales à rotation rapide d'un grand ventilateur qui les volatilisent en petites particules qui peuvent être aisément triées selon leur nature.

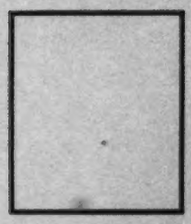
L'évolution est logique. Il semble plus convenable pour la machine destinée à la vitesse d'être détruite par un affrontement avec la super-vitesse plutôt que d'être congelée dans l'état opposé, l'inertie.

Extrait du Catalogue « The Machine as seen at the end of the mechanical age », The Museum of Modern Art, 1968.

La peau (des expansions) est stratifiée, mastiquée, poncée, laquée, lustrée. On recouvre d'abord la pièce d'une couche de laine de verre. Lorsque c'est sec, cela forme une véritable carrosserie. On pourrait marcher dessus sans danger. Ensuite il faut enlever l'aspect grossier de la laine de verre en ponçant, puis en mastiquant au pistolet. C'est à ce moment-là qu'il est possible d'apporter les corrections, c'est un moment délicat, puis on ponce à nouveau. Lorsque l'on a fait ça deux, trois, quatre fois on passe plusieurs couches de laque. La laque vinylique c'est un produit visqueux et transparent et on y a la liberté de la charger plus ou moins en couleur. Si on étale une première couche très pigmentée, opaque, puis d'autres couches qui le sont de moins en moins, comme le produit est translucide, la couleur continue à passer. On laisse les deux dernières couches complètement transparentes et la lumière a l'air de venir de l'intérieur de la pièce. On n'a pas l'impression que la peinture est appliquée superficiellement mais au contraire que la pièce est profonde. Ça vient du cœur, couche par couche.

(Propos recueillis par Catherine Millet).

christo

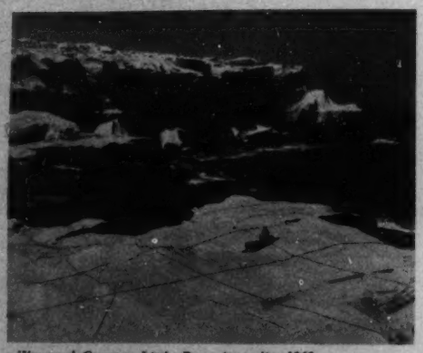


biographie

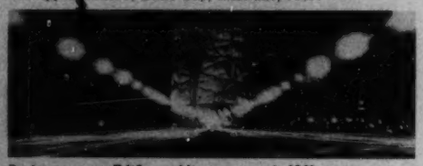
1935
Javacheff Christo,
né à Gabrovo (Bulgarie).
1952-56
Etudie à l'Académie des Beaux-Arts de Sofia.
1956
Travaille au théâtre Burian de Prague.
1957
Suit pendant un semestre les cours
de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne.
1958
Arrive à Paris,
réalise ses premiers empaquetages
et emballages.
1961
Premier projet d'empaquetage
d'un édifice public.
Entassement de tonneaux et emballages
de détritus dans le port de Cologne,
s'associe au groupe des Nouveaux Réalistes.
1962
« Le rideau de fer »,
mur de tonneaux barrant la rue Visconti à Paris.
Entassement de tonneaux à Gentilly,
« La fille enveloppée », Londres.
1963
Premières vitrines.
1964
S'installe à New York,
première devanture de magasin.
1966
Premier empaquetage d'air,
arbre emballé, Stedelijk van Abbemuseum,
Eindhoven.
Empaquetage de 1 500 m,
Walker Art Center, Minneapolis School of Art.
1968
Empaquetage d'une fontaine
et d'une tour médiévale à Spolète.
Premier empaquetage
d'édifice public : Kunsthalle de Berne.
Empaquetage d'un volume d'air
de 93 m de haut, 11 m de diamètre,
maintenu par des piliers en béton
disposés en un cercle de 300 m de diamètre,
devanture « Corridor », surface totale : 150 m.
Projet pour emballer une côte.
Mastaba de 1 240 tonneaux,
Philadelphia Institute of Contemporary Art.
1968
2 tonnes de foin entassé,
Philadelphia Institute of Contemporary Art.
1969
Empaquetage du Museum of Contemporary Art.
Plancher enveloppé :
toiles jetées sur 280 m,
Museum of Contemporary Art de Chicago.
« La côte emballée » :
Little Bay, Sydney, Australie,
100 000 m de bâche, 58 km de cordes.
Projet pour un entassement de tonneaux,
Houston Mastaba, Texas : 1 249 000 tonneaux.
Projet pour barrer une autoroute.
1970
Projet pour un « rideau de vallée » au Colorado.
Empaquetages de monuments à Milan :
monument Victor-Emmanuel, Piazza Duomo,
monument à Leonard, Piazza Scala.
1971
Rideaux pour Monschau
et château empaqueté à Monschau,
Allemagne de l'Ouest.
1971
Plancher et sentiers emballés,
Hauslange Museum, Krefeld,
Allemagne de l'Ouest.
1971
Valley Curtain, Grand Hogback,
Rifle, Colorado,
hauteur : 60 m, largeur : 420 m,
25 000 m de toile de nylon.

bibliographie

Pierre Restany,
« Christo », Cimaise, n° 60,
juillet 1962, p. 98.
Herta Wescher,
« What is New with the New Realists ? »,
Cimaise, n° 64,
mars 1963, pp. 30-51.
Dino Buzzati,
« Pacchi di Christo »,
Corriere d'informazione,
26-27 juin 1963.
Jasia Reichardt,
Pierre Restany, W.A.L. Beeren,
« Essays in Exhibition »,
Catalogue Nieuwe Realisten,
Gemeente Museum,
The Hague, 1964.
David Bourdon, Otto Hahn, Pierre Restany,
« Christo »,
édit. Apollinaire, Milan, 1966.
Pierre Restany,
« Les Store-Fronts de Christo :
Une architecture-sculpture du Nouveau Réalisme »
Domus, n° 435, février 1966, pp. 45-49.
R. Tröstel, M. Zagoroff,
« Christo : 5600 Cubic Meters Package »,
Wort und Bild,
Munich, 1968.
John Gruen,
« Christo Wraps the Museum »,
New York Magazine,
24 juin 1968.
« Christo -
Wrapped Coast One Million Square Feet »,
Contemporary Art Lithographers,
Minneapolis, 1969.



« Wrapped Coast », Little Bay, Australie, 1969.



Projet pour un Edifice public empaqueté, 1963.

Projet de devanture, 1964.

Vue des Champs-Elysées, 1964.

« Le rideau de fer » rue Visconti, Paris, 1962.

œuvres exposées

Eléments composant la salle de Christo,
Documentation sur Wrapped Coast,
1 million sq. ft. Little Bay, Australia, 1969,

A. Texte sur le projet, encadré,
71 × 56 cm,
B. Tourniquet-projecteur pour Dia-positifs (80).
B. L. Salle de projection.
C. Photographie en couleur, encadrée,
71 × 56 cm,
D. Photographie en couleur, encadrée,
71 × 56 cm.
E. Collage original, encadré,
71 × 56 cm.
F. Photographie marouflée sur toile,
noir et blanc,
3 × 3 m.
G. Photographie marouflée sur toile,
noir et blanc,
3 × 3 m.
H. Maquette, 3 dimensions, sur socle,
250 × 80 × 22 cm,
hauteur sans le socle.

Documentation sur mur de tonneaux
(le rideau de fer), rue Visconti, Paris, 1962,
I. Photographie en couleur et texte, encadrés,
56 × 71 cm.
J. Photographie marouflée sur toile, noir et blanc,
3 × 4 m.
K. Plan aérien, encadré,
71 × 56 cm.
L. Photographie encadrée, noir et blanc,
71 × 56 cm.

Projet pour un Edifice Public empaqueté,
Paris, 1963,
M. Maquette, 3 dimensions, sur socle,
environ 20 × 35 × 45 cm,
hauteur, sans le socle.
O. Photographie marouflée sur toile, noire et blanc,
3 × 5 m.

Table empaquetée, 1961,
137 cm, Ø 42 cm,
Collection M. et Mme D. Varenne.

Dans tous ses empaquetages, il transforme les objets familiers en présences ambivalentes, les rendant méconnaissables et suscitant souvent des doutes sur leur identité et fonction passées, présentes et futures. Dans ses efforts les plus épiques, il met en question la relation de l'art avec à la fois l'environnement urbain et l'environnement naturel. A une époque matérialiste, son art est un commentaire profond sur les perspectives et les frustrations chroniques provoquées par le nombre croissant des produits de consommation et des services « mis en valeur » par l'empaquetage. Aucun autre artiste n'illumine aussi totalement la préoccupation du XX[e] siècle pour l'empaquetage.

Parmi les projets de tonneaux de Christo, beaucoup, bien qu'ils soient énormes, ne modifient le milieu, mais restent des masses discrètes dans le paysage. Les structures de tonneaux les plus provocantes sont celles qui altèrent réellement une situation pré-existante. Son premier environnement de tonneaux a été le mur réalisé avec 204 bidons d'essence, qu'il a appelé « Le Rideau de Fer » et qu'il a érigé en 1962 rue Visconti, à Paris, sur la rive gauche. Dans cette rue, qui remonte au XVI[e] siècle, presque tous les numéros peuvent s'enorgueillir d'occupants illustres, tels Racine, Adrienne Lecouvreur, Delacroix et Balzac. Christo a choisi la rue Visconti, non parce qu'elle est si riche en tradition historique, mais parce qu'elle est l'une des rues les plus étroites de Paris. C'est une rue à sens unique qui relie deux artères principales menant à la rive droite. Par conséquent, le soir du 27 juin, pendant deux heures, le barrage, qui avait plus de quatre mètres de haut, obstrua complètement la circulation, non seulement rue Visconti, mais aussi dans plusieurs rues avoisinantes. Le mur de tonneaux était semblable aux empaquetages qui privent les objets de leur utilité ; il renait et annulait la fonction utilitaire de la rue. « Le Rideau de Fer » était aussi un commentaire sur le Mur de Berlin qui avait été construit en août 1961. A cause de leur forme standardisée et de leur alignement en série les tonneaux empilés concentraient l'attention sur les harmonies souvent fortuites de rouille, de peinture et de métal. En laissant visibles les noms de marques, Christo arrêtait toute interprétation symbolique et renforçait leur usage propre.

Telles les façades d'un décor de cinéma, les « Store Fronts » ont une échelle vraiment architecturale prise sans être de vrais bâtiments. La perversité d'exposer à l'intérieur une architecture extérieure est augmentée par des fenêtres énigmatiquement drapées...

Les « Store Fronts » se sont développées à partir d'un groupe de vitrines fermées que l'artiste fit en 1963.

Celles-ci consistent en de vraies vitrines en verre, achetées neuves ou d'occasion, auxquelles l'artiste ajouta une lumière électrique ou au néon, avant de couvrir la face interne du verre avec du papier. La plupart d'entre elles sont de simples boîtes rectangulaires en verre, que l'on utilise habituellement pour présenter des marchandises dans un magasin. Elles diffèrent des empaquetages précédents dans ce sens que Christo enferme maintenant l'espace intérieur comme pour le protéger du spectateur. Le papier d'emballage obscurcit tout le verre à l'exception d'une bande le long des bords supérieurs et inférieurs de telle sorte que le spectateur ne peut avoir de l'intérieur qu'un aperçu bref et irritant. En couvrant la face interne du verre avec du papier, Christo cache l'intérieur, mais, ayant installé une lumière intérieure, il attire aussi l'attention sur la fonction reniée de l'étalage... Il y a, dans la combinaison du verre et du papier, une juxtaposition plus contraignante, l'opacité du matériau intérieur faisant ressortir la transparence du matériau extérieur. Les vitrines marquent un tournant décisif dans

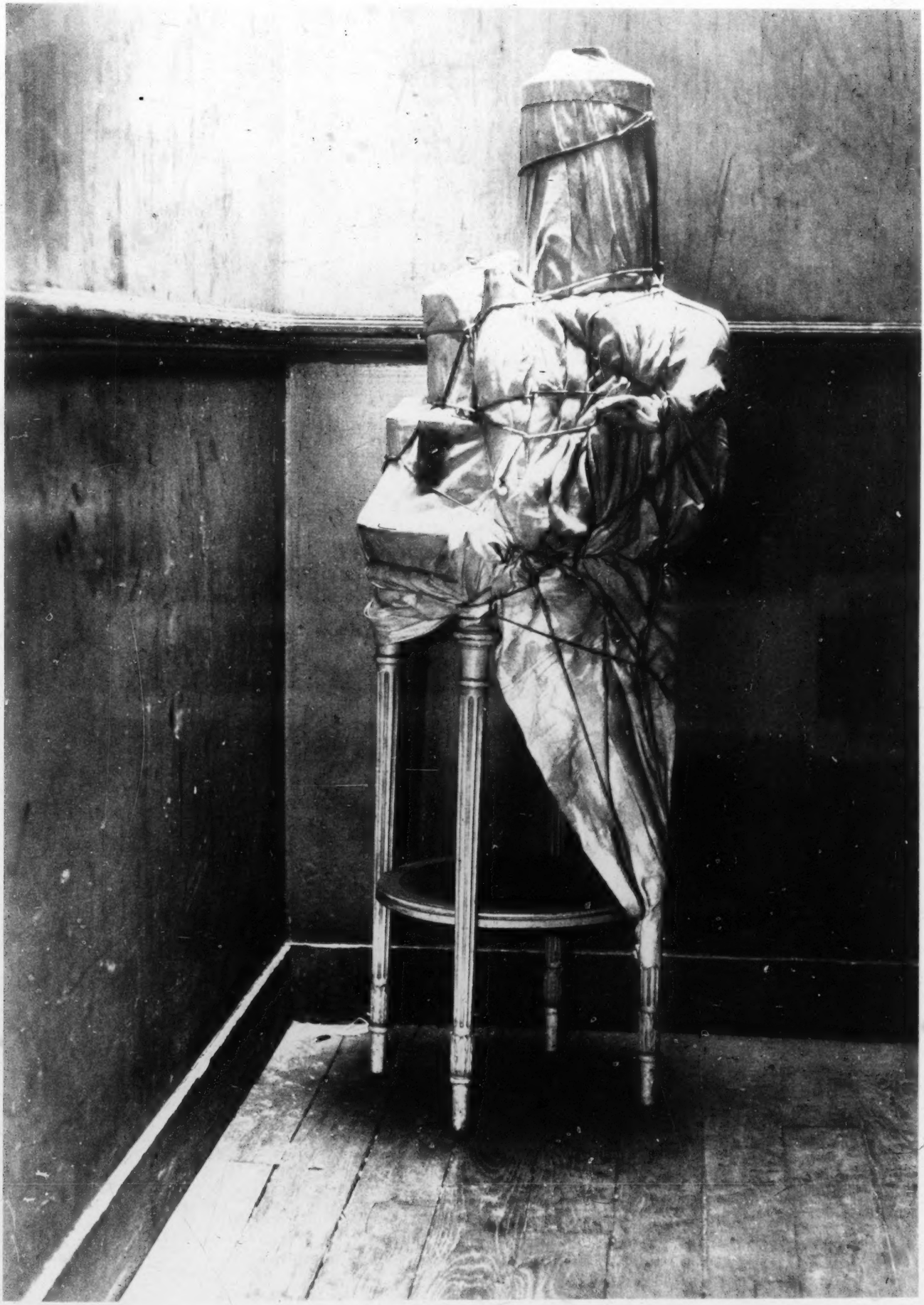


Table empaquetée, 1961

l'évolution de Christo. Elles l'ont mené aux « Store Fronts » et à l'échelle architecturale, le libérant de la dépendance des objets pré-existants et lui permettant d'empaqueter des formes inventées et des espaces vides aux dimensions qu'il voulait... Poursuivant les implications de l'empaquetage en 1961, Christo fit des plans pour empaqueter un édifice public. Sa première proposition d'édifice empaqueté sous forme de collages de photographies, montrait un grand bâtiment de huit étages, altéré de façon méconnaissable par les plis de la toile qui l'empaquetait. En réalisant le collage, Christo photographia d'abord un petit empaquetage rectiligne, qu'il découpa ensuite et colla, le superposant sur le grand espace vide au pied de la Tour Eiffel du côté du Champ de Mars. L'échelle de référence est donnée par la rangée des voitures en stationnement et des groupes de piétons qui, ironiquement, semblent ne pas remarquer l'empaquetage monumental.

Bien que les premiers projets d'édifices empaquetés ne furent pas réalisés, les photomontages et les modèles réduits montrèrent l'étendue de l'imagination de Christo et eurent un impact intellectuel sur ceux qui les virent. Parce que le concept d'un bâtiment empaqueté est si clair et si facile à visualiser, nous pourrions mettre en question le besoin de réaliser effectivement un tel projet. Mais un concept seul est simplement provocateur, Mais un concept en lui-même est simplement provocateur, alors qu'un bâtiment réellement empaqueté permet un spectacle visuel qui a un effet beaucoup plus puissant et riche. En raison des dimensions impliquées, exigeant des kilomètres de matériau d'emballage, il est impossible de prévoir avec précision l'effet visuel et voluptueux de tant d'étoffe prise en d'immenses plis et replis ou le jeu de la lumière naturelle et artificielle sur une surface aussi considérable.

Les édifices empaquetés et les barricades de tonneaux de Christo, qui au début apparurent d'une taille monumentale, montrèrent que l'artiste voyait son œuvre en termes d'une confrontation imposée avec la société. Il a éloigné son œuvre des limites habituelles de l'art, les musées et les galeries, et l'a amenée à l'extérieur où elle était capable d'attirer l'homme-de-la-rue, probablement dégagé des conséquences esthétiques impliquées. De ces premières inclinations vers des dimensions monumentales et cachées, il a concentré ses aspirations sur des espaces et des spectacles encore plus grandioses, montrant des ambitions terrestres qui culminent de la façon la plus dramatique dans son empaquetage de 1,6 km de falaises en Australie. L'aventure épique australienne suggère le désir d'exercer un contrôle sur le modelage, non seulement de l'environnement urbain créé par l'homme, mais aussi sur toute la nature, et désigne certainement un rôle tout neuf pour l'artiste, peut-être un rôle augmentant son importance en tant qu'arbitre des ressources naturelles de l'environnement et de l'écologie.

S'étant restreint à l'idée apparemment limitée de l'empaquetage, il est surprenant que Christo ait été capable de dévoiler autant d'implications inattendues et de les poursuivre avec une logique aussi déconcertante. Dans ce processus, il est allé à l'encontre de bien des préoccupations de l'art, et il a souligné plusieurs questions vitales concernant la responsabilité sociale de l'artiste et le rôle nouveau du patronage de l'art. En même temps, il a éclairé des sujets et des préoccupations publiques plus larges : ses réalisations provisoires, ou prétendus gaspillages, attirent l'attention sur les implications d'une société orientée sur la production et aident le public à prendre conscience de l'importance du planning urbain et de conservation des ressources naturelles. En s'appropriant et en empaquetant des objets familiers, des bâtiments et des terrains, et en les faisant apparaître sous un jour nouveau, il a créé une gamme étendue d'œuvres d'art troublantes et étrangement belles qui demandent toutes, pour être vues, qu'on s'y prenne à deux fois.

Extrait de « Christo »,
par David Bourdon,
publié par Harry N. Abrams, inc.,
New York.

alfred courmes

biographie

1898
Naissance le 21 mai à Bormes (Var).
Son père, ainsi que le père de celui-ci,
était Officier supérieur de la Marine.
1912
Etudes secondaires au Lycée de Monaco.
1919
Fait la connaissance de La Fresnaye
(alors cubiste),
dont il est le seul disciple et qui l'encourage
jusqu'à sa mort, en 1925.
1923
Expositions en province
et dans différents Salons :
Tuileries, Automne, etc.
1927
Venant du Lavandou,
s'installe définitivement à Paris.
Séjourne en Belgique.
Y rencontre James Ensor
et la plupart des peintres belges d'alors,
dont Permeke.
Se lie d'amitié avec Labisse.
S'intéresse aux expressionnistes
et au Surréalisme,
mais n'adhère pas à ce mouvement
avec lequel il est en sympathie.
Exposition de vingt toiles, Galerie Montparnasse.
1935
Notoriété.
Des revues lui consacrent des études de fond.
Série des Saint Sébastien.
Son « Saint Sébastien à l'écluse Saint-Martin »
est acheté, à titre personnel,
par le Conservateur du Musée
d'Art Moderne à New York.
L'Etat français achète
« Le Groupe à la bicyclette ».
1936
Attribution du Prix Paul Guillaume.
1937
Dans le cadre de l'Exposition Internationale,
exécute un carton pour
le plafond du Pavillon de Sèvres,
sur le thème du « Toucher ».
1938-39
Séjour au Canada.
L'Etat lui confie l'importante décoration
de la salle à manger
de l'Ambassade de France à Ottawa.
Ce décor de 30 mètres sur 4,
comporte deux cent vingt-cinq personnages.
1944
Participe au Salon d'Automne de la Libération
(groupe surréaliste) et aux Indépendants.
1945
Dirige la section « Arts plastiques »
de l'organisme « Travail et Culture ».
Entreprend une série d'eaux-fortes.
1946
Figure à l'Exposition Surréaliste de Lille
aux côtés de Magritte, Clovis Trouille,
Delvaux entre autres.
Continue de peindre méticuleusement
et expose en des endroits divers,
comme (en 1965) à la Biennale de Sao Paulo.
Depuis 1957 est représenté, chaque année,
au Salon de Mai.
Inassimilable pour les gens du premier regard,
Courmes affirme — avec une absence totale
de hâte et par des moyens d'un sûreté classique
un talent d'exception.
Le mythe, l'humour, le nonsense érotique,
les affiches de la rue
et les fantasmes de son Canal Saint-Martin
imposent un univers d'une résonance
énigmatique
où « le détournement des images »,
signalé par Pierre Gaudibert,
atteint à l'évidence rêvée, obsédante,
des phénomènes naturels.
Courmes, ou l'eau qui dort,
yeux grand ouverts, sur la « rigolade »
des abîmes...
Un peintre qui a, depuis quarante ans,
le tranquille courage
de rire en peinture.

bibliographie

André Lhote,
« Nouvelle Revue Française », 1935.
André Perrin,
« Le Mois », 1936.
Jean-Louis Gachon,
« Décoration panoramique pour la nouvelle
Légation de France à Ottawa »,
« L'Illustration »,
1939.
A. Roulhac,
« La décoration d'Ottawa »,
« La Renaissance »,
1939.
Bernard Champigneulle,
« L'inquiétude dans l'art d'aujourd'hui », 1939.
Yves Sjöberg,
Notice pour une exposition à Rio de Janeiro, 1944.
René Huyghe,
« Histoire de la peinture actuelle », 1945.
Pierre Descargues,
« Arts », 1950.
Jean-Marc Campagne,
« Le Crapouillot »,
(Le Monde des rêves), 1950.
Pierre Descargues,
« Tribune de Lausanne », 1963.
Maurice Rapin,
« Alfred Courmes », monographie illustrée,
édit. Temps Mêlés, 1963.
Claude Rivière,
« Combat », 30 septembre 1965.
Pierre Gaudibert,
Préface pour l'exposition
à la Galerie Condillac, Bordeaux,
3 décembre 1971.
Jean-Marc Campagne,
Ouvrage en préparation :
« Alfred Courmes », 1972.

Image sur le mythe d'Andromède,

« Non, elle ne tolèrera jamais qu'il fasse l'aéroplane, 1964.

id. étude préparatoire, 1964.

La pneumatique salutation angélique...

œuvres exposées

« 45 % de b.a. », 1961,
huile sur toile,
162 × 134 cm,
coll. Robert Mock,
exp. Salon de Mai, 1961,
Stedelijk Museum, Amterdam, 1961,
8e Biennale de Sao Paulo, 1965.

« Non, non... et non elle
ne tolèrera jamais qu'il fasse l'aéroplane », 1964,
Huile sur toile,
90 × 130 cm,
Collection Y. Hamon, Bordeaux,
exp. Salon de Mai, 1964,
Galerie Condillac, Bordeaux, 1961.

« Image sur le mythe d'Andromède,
elle ne sera pas délivrée pourquoi ... », 1965,
Huile sur toile,
190 × 190 cm,
Collection Y. Hamon, Bordeaux,
exp. Y. Hamon, Bordeaux,
exp. Salon de Mai, 1965,
Galerie Condillac, Bordeaux, 1971.

« De plus en plus la démarche de Courmes a témoigné de son intérêt pour les « images de masse » les plus banales dont il admire l'efficacité et la lisibilité, dont il tire d'étonnantes combinaisons de la figuration et de la lettre : le Bébé Cadum et le bonhomme Bibendum, les affiches, les étiquettes de boîtes de camembert, les chromos de marins ou de coffrets à cigares, la publicité des magazines. Dans un univers où sont déversées chaque jour images publicitaires et reproduction d'Art pour un commun conditionnement de sensibilités conformistes, l'acte solitaire et persévérant de Courmes jette le désarroi. Il pervertit ces images par télescopage et détournement... Il contribue ainsi à miner par une déroutante lézarde qui chemine secrètement l'abominable édifice de « Notre-Civilisation-Occidentale-HHUmaniste-Gréco-Romaine-et-Chrétienne. »

Pierre Gaudibert.

LE CANALETTO DE L'HUMOUR VERT

Le Canal Saint-Martin, pour Courmes, c'est la mer à Paris. Et beaucoup davantage.
Sur ce plan d'eau d'une candeur suburbaine, il organise des batailles de tritons ; le fait survoler par un Persée burlesque, assurément plus voyeur que sauveteur d'une Andromède de catalogue, nue dans sa gaine... Ailleurs, sur une berge ou un Saint Sébastien de dos (et de la Marine) figura, criblé de flèches, il fait fusiller Icare par des matrones fessues sauvagement enjuponnées.
Rira qui voudra de ces retombées modernes d'une mythologie jamais éteinte qui va s'insérer, aussi, par l'intermédiaire de la gosse publicitaire de l'ancien chocolat Menier, sur un fond bocager (avec vache rêveuse) de boîte de camembert...
Aimera qui pourra ces fantaisies miraculeusement « déplacées », peintes avec un soin et une conscience classiques. Si le spectateur a de l'humour au ventre — comme on peut avoir du cœur — il adoptera Courmes, grand peintre ami des dieux et des images de nos rues, inventeur d'un néo-paganisme unique dans l'art contemporain.

Jean-Marc Campagne,
(« Le Crapouillot », 1950).

PEINTURE FAITE EN POESIE
45% B.A.
PAR ALFRED COURMES
PARIS SEINE
B
FRANCE
A

45 % de b.a., 1961.

pierre courtin

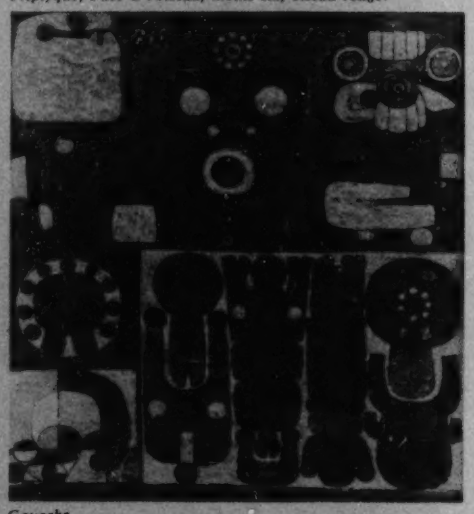
biographie

Né à Rébréchien, Loiret, en 1921.
Vit à Le Mesnil-le-Roi.
Ouvrier agricole, bûcheron, suit des cours
à l'Ecole des Beaux-Arts d'Orléans,
puis, à Paris, aux Beaux-Arts,
à l'Ecole des Arts Décoratifs
et à l'atelier de Hayter.
Il rencontre Jacques Villon en 1943
et réalise pour lui
divers travaux jusqu'en 1951 ;
amitiés et rencontres avec Herbin,
Kupka et Pevsner.
Première exposition particulière à Paris,
chez Colette Allendy, en 1951.
Secrétaire de la « Jeune gravure
contemporaine » de 1947 à 1957.
Participe au Salon de Mai depuis 1947.
Membre fondateur du Salon d'Octobre en 1952.
Membre du Comité directeur du Salon de Mai
depuis 1950.
Expositions personnelles
à la Galerie Berggruen, à Paris,
en 1959, 1962, 1968,
à la Galerie Lefebre à New York en 1961,
au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1964
et à l'Arts Club de Chicago en 1967.
Invité en 1960 à la Biennale de Venise.
A la suite de travaux
destinés à agrandir des gravures,
commence à peindre à l'âge de 45 ans.
Il travaille en général à la détrempe
sur des panneaux de bois
recouverts de papier marouflé.
Ces œuvres sont présentées en 1970
à la Galerie de l'Œil
et en 1971 à la Galerie Benador à Genève.
A exécuté récemment quelques
peintures à l'huile.

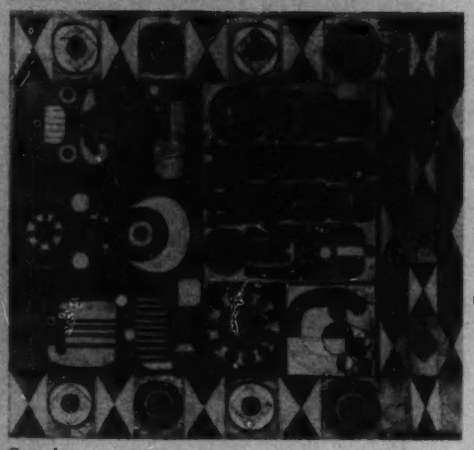
bibliographie

Pierre Courtin,
gravures,
catalogue Galerie Berggruen, 1959.
Georges Boudaille,
Cimaise, nº 50,
octobre-décembre, 1960.
Pierre Courtin,
gravures,
catalogue Galerie Berggruen, 1962.
Pierre Courtin,
catalogue Stedelijk Museum,
Amsterdam, 1964.
Pierre Courtin,
L'Œil, avril 1970.

Triptyque, Face à l'oiseau, moins six, oiseau rouge.



Gouache.



Gouache.

œuvres exposées

Triptyque :
Face à l'oiseau (plus trois),
moins six, oiseau rouge,
(plus trois),
Détrempe,
1,62 × 0,97 + 0,72 + 0,79 m,
l'Œil, galerie d'art.
exp. Galerie Benador, Genève.
Etrurie pour les dindons du roi,
Huile,
1,05 × 1,05 m,
l'Œil, galerie d'art.
Rite sublime et osé,
Huile sur bois,
1,43 × 1,72 m,
l'Œil, galerie d'art.
Grands anciens et petits jeunes,
Gouache,
65 × 41 cm,
l'Œil, galerie d'art.
Des bleus partout,
Gouache,
65 × 0,57 m,
l'Œil, galerie d'art.
Avers et Revers,
Gouache,
58,5 × 41,5 cm,
l'Œil, galerie d'art.
Plus trois, plus trois, plus trois,
Gouache,
33 × 49,5 cm,
l'Œil, galerie d'art.
Prolétaire en liberté, 1972,
Gouache,
33 × 49,5 cm,
l'Œil, galerie d'art.
Grand omniscient, 1966,
Gouache,
29 × 19 cm,
Collection Putman, Paris.
Heureux événement, 1966,
Gouache,
33 × 25 cm,
Collection Putman, Paris.
Navigation heureuse I, 1966,
Gouache,
52 × 38 cm,
Collection Putman, Paris.
Navigation heureuse II, 1966,
Gouache,
65 × 48 cm,
Collection Putman, Paris.
Stabilité, égalité, fraternité, 1966,
Gouache,
38 × 20 cm,
Collection Putman, Paris.
Ombre du jour, 1967,
Gouache,
47 × 26 cm,
Collection Putman, Paris.
Plaque tournante, 1969,
Gouache,
diam. 27 cm,
Collection Putman, Paris.
Ces sept gouaches,
(Coll. Jacques Putman),
ont figuré à l'exposition de la Galerie l'Œil en 1970.
Figures comprimées, janvier 1961,
Gravure au burin,
42,5 × 21,7 cm,
Fonds National d'Art Contemporain.
Egalité, fraternité, juin 1965,
Gravure au burin,
37 × 34 cm,
Fonds National d'Art Contemporain.
Parallèlement, 14 avril 1968,
Gravure au burin,
36 × 16 cm,
Fonds National d'Art Contemporain.

Pour lutter contre la névrose liée à la très grande lenteur du métier de graveur et la fatale déception au tirage, Courtin, se basant sur des quantités de petits dessins en quête d'un automatisme psychique qui serait non gestuel, se jette dans la couleur ; refusant les couleurs de l'espace, style bleu du ciel, il redécouvre les couleurs symboliques, réalité aussi présente que la réalité extérieure, avec sa tradition propre, qui va des Egyptiens aux Incas, aux grands (comme Ingres) et aux petits naïfs. Une image qui ne serait pas une peinture, plutôt un habit, un costume, un tissu chargé de signification, un objet contraint, serré, dont le sens, voire l'élégance, naîtrait du mystère lié au secret enfoui, au pari conclu plutôt que de la forme ou de la technique.

Jacques Putman,
Extrait de la Préface
de l'exposition Courtin,
à la galerie l'Œil, 1970.

« Voyez-vous, me dit Courtin, aux labours, le cheval, masse musculeuse, puissance lourde et sabot précis, tout effort et cahot, et derrière lui, droit, évident, le sillon, une ligne calme. »...

Après vingt-cinq ans de gravure, après des expositions dans toutes les capitales du monde, Courtin le graveur s'abandonne à la peinture, « art second », il l'affirme. Mais reprend-t-il, de seconde vue. De ses scarifications, il garde la technique de répétition, le retour. Espace hiéroglyphique...

« Je recherche la *couleur locale*, dit-il, c'est-à-dire le *lieu* cerné qui surgit, s'impose avec son sens, son orientation, sa couleur-symbole. »

Ou encore :

« La couleur est un lieu propre qui s'inscrit, se découpe dans l'espace, comme un bloc. »

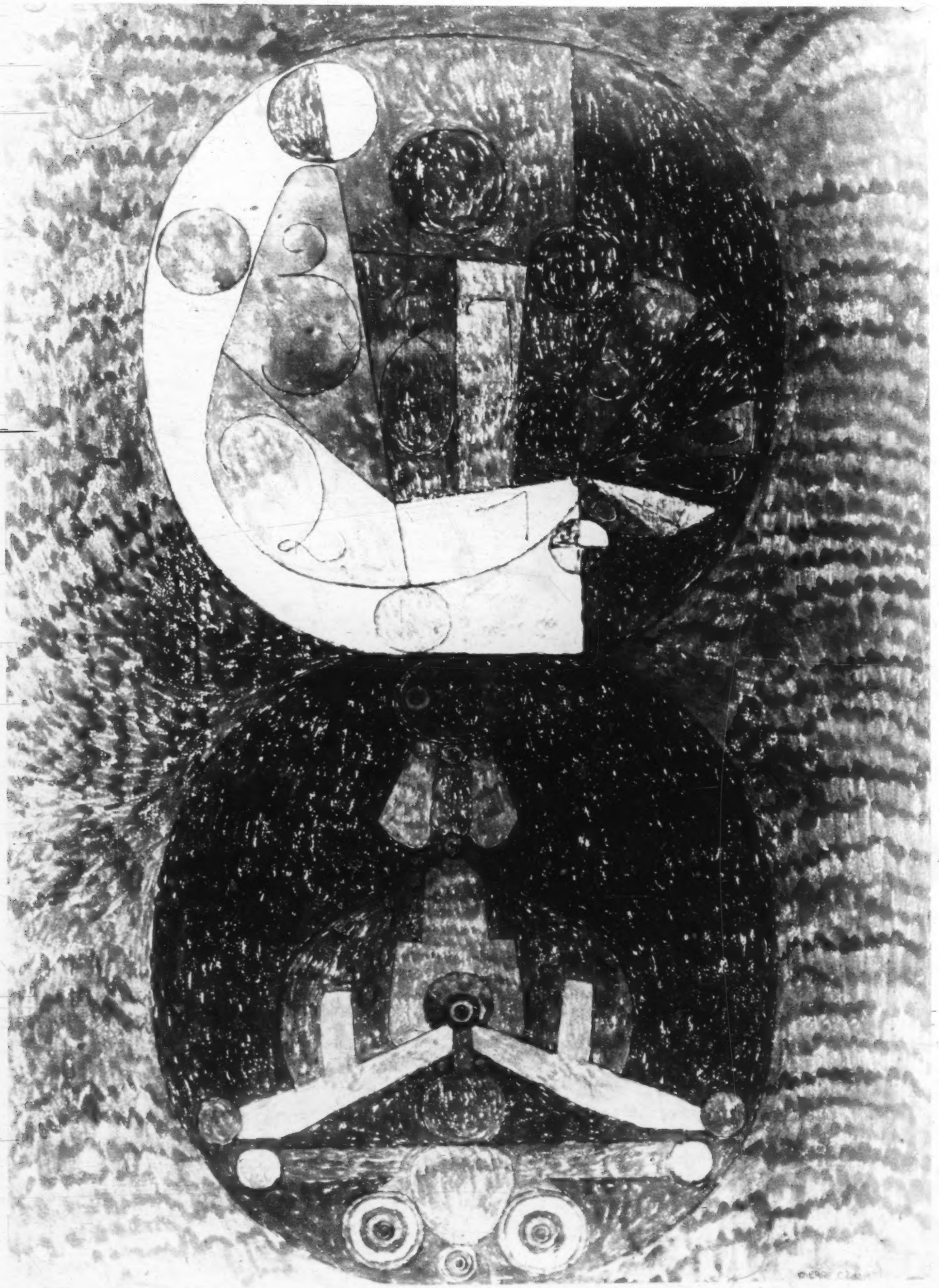
D'où la limpidité de son langage monumental, dévoilant en revanche de fantastiques obsessions. Pensées troubles et pratiques ésotériques qu'enseignent aussi bien les lointaines civilisations disparues que la promiscuité paysanne. Interrogation contemporaine des « croquis » magdaléniens, sagesse du « Nouvel Empire », ou recette pratique d'almanach populaire ? Courtin me répond par un clin d'œil.

Jacques Demougin,
8 avril 1970.

Depuis des années, nous étions toujours plus ravis par cet extraordinaire entêtement, par les tortures exquises que Courtin infligeait au papier, et dont témoigne ici un panneau de rappel. Rien ne paraissait pouvoir le faire dévier de son pacte avec ce type de gravure estampillée, travaillée en épaisseur autant qu'en surface, aux dépressions ourlées d'un velouté roux, et qui se lisait tactilement autant qu'avec les yeux. Il repoussait son cuivre ou son zinc pour y cacheter un dessin gaufré tout en médaillons et en lunules, en hosties embouties. Et des ornières qu'il y creusait, rien n'aurait pu, semblait-il, le faire sortir.

C'est pourtant chose faite. Courtin, nous confie Jacques Putman, était « rongé par le mal de peindre ». Mais non de peindre en liberté, comme les peintres-peintres. Plutôt de réintroduire la couleur par le cheminement méticuleux et apprêté du graveur.

Voici donc les résultats d'un noviciat très prémédité, riche de tant de refoulements, de contraintes et de disciplines préalables : huiles, gouaches et détrempes sur toile ou sur panneau, et qu'on pourra préférer sur panneau car alors s'affirme leur caractère d'objets presque ethnographiques,



d'icônes précises, de tablettes inca, aux antipodes d'une peinture de bravoure. Les formes évoquent toutes les écritures exotiques, des hiéroglyphes et cunéiformes aux signes initiatiques et au zodiaque, aux vanneries africaines et aux tissages coptes. Ailleurs (Trinité, égalité, fraternité), on voit des motifs en pieds tournés et en pions d'échiquier, comme un artisanat au second degré inscrit dans une répartition peinte qui a elle-même la probité du geste accompli et de l'ouvrage délibéré, et même d'une concertation presque obsessionnelle.

Michel Conil Lacoste,
Le Monde,
16 avril 1971.

cruz-diez

biographie

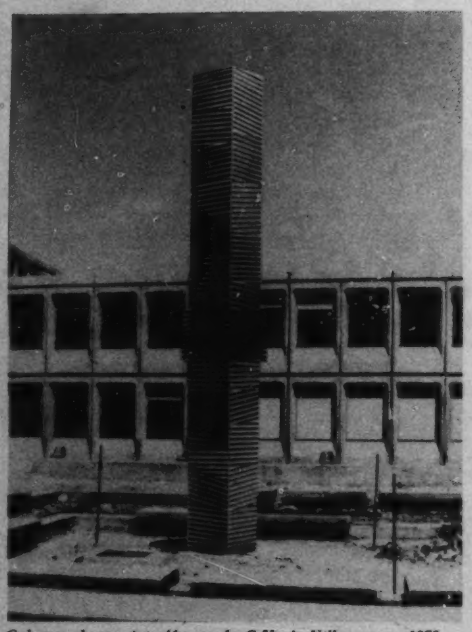
17 août 1923
Naissance de Carlos Cruz-Diez à Caracas, Venezuela.
1940-1945
Etudes à l'Ecole des Beaux-Arts de Caracas. Il a pour compagnons Jésus-Raphaël Soto et Narciso Debourg. Reçoit le diplôme de professeur.
1946-1951
Directeur artistique de la publicité McCann-Erickson au Venezuela. Illustrateur au journal El Nacional de Caracas.
1954
Créations des premiers reliefs muraux manipulables et transformables.
1955
Premier séjour en Europe. S'installe près de Barcelone d'où il effectue plusieurs voyages à Paris.
1956
Retour à Caracas.
1957
Fonde l'« Etudio de Artes Visuales » pour les Arts Graphiques et le Design Industriel.
1958-1960
Directeur adjoint et professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Caracas et professeur de dessin typographique à l'Ecole de journalisme de l'Université centrale du Venezuela.
1959
Exécute sa première « Physichromie » et sa première « Chromo-interférence ».
1960
S'installe définitivement à Paris.
1962
Réalise sa première « Physichromie » avec rhodoïd.
1963
Constate le phénomène d'induction chromatique.
1965
Conçoit une « Chromosaturation » et un « Labyrinthe de conditionnement thérapeutique ».
Publie l'album « Transchromies ».
1966
Grand Prix de la III[e] Biennale américaine d'Art, Cordoba, Argentine.
Prix Subsecretaria de la Cultura, Cordoba, Argentine.
1967
Prix international de peinture à la IX[e] Biennale de Sao Paulo.
1968
La première « Chromosaturation » est expérimentée au Musée Am Ostwall de Dortmund.
1969
2[e] Prix du Festival international de la peinture, Cagnes-sur-Mer. « Chromosaturation » et « Promenade chromatique » pour un lieu public, sortie de métro Odéon, Paris.
1971
Prix national de peinture, Venezuela. Edition de l'album Couleur additive, Editions Denise René, Paris.

Expositions personnelles :

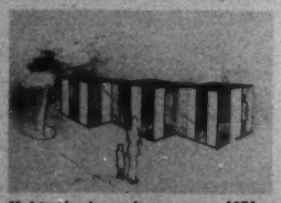
1947
Instituto Venozolana-Americano, Caracas.
1955
Musée des Beaux-Arts, Caracas.
1956
Galerie Buchholz, Madrid.
1960
Musée des Beaux-Arts, Caracas. Faculté d'Architecture, Caracas.
1965
Galerie La Polena, Gênes. Galerie Il Punto, Turin. Signals, Londres, « A Decade of Physichromies by Carlos Cruz-Diez ». Galerie Kerchache, Paris, « Œuvres de 1954 à 1965 ».
1966
Galerie M.E. Thelen, Essen. Galerie Fundacion Mendoza, Caracas.
1967
Galerie Conkright, Caracas.
1968
Galerie Art Intermedia, Cologne. Galerie Accent, Bruxelles. Galerie K.B., Oslo. Museum Am Ostwall, Dortmund : « Bonalumi, Cruz-Diez, Honegger ».
1969
Galerie Denise René Rive Droite, Paris, « Cinq Propositions sur la Couleur ». Galerie Denise René Rive Gauche, Paris, « Cruz-Diez, Œuvre Multiple ». Galerie Conkright, Caracas.
1970
Galerie Ursula Lichter, Francfort.
1971
Galerie Denise René, New York.
1972
Galerie Buchholz, Münich.

bibliographie

Jean Clay,
« Cruz-Diez et les trois étapes de la couleur moderne, éd. Denise René, Paris, 1969.
Frank Popper,
« Cruz-Diez : L'événement couleur », pavillon vénézuélien, XXXV[e] Biennale de Venise, 1970.
Carlos Cruz-Diez,
« Couleur additive », éd. Denise René, Paris 1971.
Films :
Fisicromias,
film en couleur de Angel Hurtado, 16 mm, 7 minutes. Caracas, 1960.
Physichromies II,
film en couleur de Angel Hurtado, texte de Jean Clay, musique d'Antonio Estevez, 16 mm, 7 minutes, Paris, 1967.
Cruz-Diez,
film en couleur de Ivan Croce, 16 mm, 15 minutes, Paris, 1970.
Carlos Cruz-Diez,
film en couleur de Luis A. Roche, 16 mm, 50 minutes, Paris, 1971.



Colonne chromo-interférente du C.U. de Villetaneuse, 1972.



Habitacle de couleurs pures, 1972.

Physichromie n° 506, 1970.

Physichromie n° 48, 1961.

œuvres exposées

Physichromie N° 48, février 1961,
Carton et bois,
60 × 60 cm,
Coll. Mme Cruz-Diez, Paris.
Physichromie N° 506, 1970,
Matières plastiques et bois,
180 × 180 cm,
Fonds National d'Art Contemporain.
Colonne chromointerférente
du Centre Universitaire de Villetaneuse, 1972,
Acier, tôle émaillée et moteur électrique,
8,10 × 0,80 × 0,80 m.
Ministère de l'Education Nationale,
réalisation au titre du 1 °/₀.
Habitacle de couleurs pures, 1972,
Bois, métal et matières plastiques,
8,25 × 5,25 m,
Fonds National d'Art Contemporain.
Induction chromatique, 1972,
Bois, matières plastiques
et peinture acrylique,
4,80 × 1,80 m,
Collection de l'artiste.
Mur chromointerférent, 1972,
Bois et peinture acrylique,
400 × 100 cm,
Collection de l'artiste.

En 1959, Cruz-Diez réalise ses premières *Physichromies* et *Chromo-interférences*. Dès lors ses préoccupations portent essentiellement sur les couleurs, dont il va multiplier les combinaisons à partir d'un langage formel qu'il veut impersonnel, codifiable, programmable.

D'emblée, l'artiste cherche à tirer parti du mélange optique : à défaut d'un *stippling* néo-impressionniste ou photomécanique, il recourt à la juxtaposition de trames linéaires colorées, rigoureusement parallèles dans les *Physichromies*, d'inclinaisons voisines dans les *Chromo-interférences*. Obéissant au principe d'addition, les teintes adjacentes engendrent sur la rétine une synthèse dont l'intensité varie selon le recul du spectateur.

Faciliter et diversifier cette synthèse à l'extrême, tel est l'objet des *Physichromies*. Perpendiculairement à leur fond sont détachées de façon régulière ou non des lamelles de carton ou de rhodoïd qui reflètent et se renvoient les couleurs : une seconde synthèse, plus physique, s'effectue en avant de la surface. De là cette atmosphère lustrée et transparente qui bannit tout aplat de couleur.

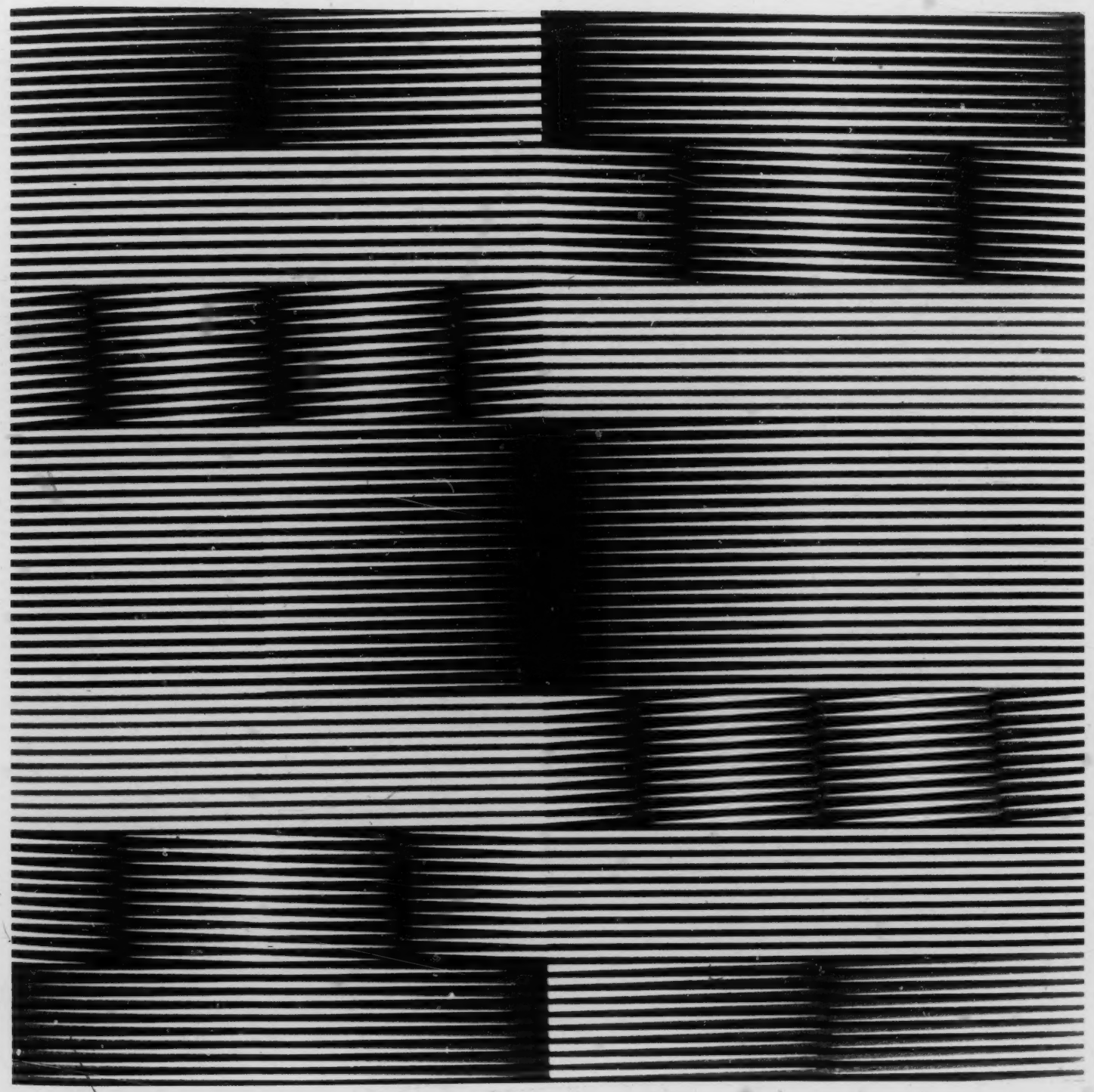
Il y a plus ; les lamelles de rhodoïd teinté filtrent la lumière transversale et modifient l'exposition des pigments. Il en résulte une soustraction de certaines couleurs qui s'opère au fur et à mesure du déplacement latéral du foyer lumineux ou du spectateur. Perdant son caractère immuable et unique, la composition initiale offre au regard une multiplicité d'aspects.

« Il faut, dit Cruz-Diez, faire des œuvres qui se modifient comme la nature se modifie. Avant d'être une forme, une composition, une structure, une œuvre moderne est essentiellement une métamorphose. » En mettant ainsi l'accent sur le changement, il fait montre de préoccupations partagées par les artistes cinétistes. Certaines *Chromo-interférences* optent pour un mouvement mécanique de glissement parallèle ou giratoire, destiné à modifier en permanence le mélange chromatique et « provoquer l'instabilité des formes-témoins. »

Le plus souvent, c'est la participation active du spectateur qui est requise : non seulement sous la forme du déplacement devant l'œuvre — observé à propos des Physichromies — mais encore sous celle du maniement de l'œuvre — que réclament l'album *Transchromies*, les boîtes et les tables manipulables.

Par suite, l'œuvre existe moins en elle-même qu'en tant que support d'événements visuels. Dans cet esprit, Cruz-Diez a réalisé depuis 1968, les *Transchromies* et le *Chromoscope* qui proposent une nouvelle lecture de la réalité environnante, ainsi que les habitacles de *Chromosaturation*, destinés à rendre perceptible « la couleur autonome dans l'espace, agissant de toute sa force sur le spectateur ».

Jean-Luc Allexant.



dado

biographie

1933
Naissance de Miodrag Djuric, dit Dado,
à Cetinjie (Monténégro), Yougoslavie.
1947-1952
Ecole des Beaux-Art, Hercognovi (Monténégro).
1952-1956
Académie des Beaux-Arts, Belgrade.
1956
Arrivée à Paris.
Travaille comme ouvrier lithographe
jusqu'au moment où,
découvert par Jean Dubuffet,
il rencontre Daniel Cordier et James Speyer.
1958
Exposition à la Galerie Daniel Cordier, Paris.
1960
Galerie Daniel Cordier, Francfort.
1962
Galerie Daniel Cordier, New York.
1964
Galerie Daniel Cordier, Paris.
1965
Galerie Cordier Ekstrom, New York.
1967
Galerie André-François Petit, Paris.
1969
Galerie Aujourd'hui, Bruxelles.
1970
Rétrospective au Central National
Contemporain, Paris.
1971
Galerie Jeanne Bucher, Paris.
Dado a participé
à de nombreuses expositions de groupe :
Carnegie Institute Pittsburgh,
Documenta III Kassel,
Art Institute de Chicago,
Guggenheim Museum New York,
Fondation Maeght Saint-Paul-de-Vence,
Institute of Contemporary Art London,
Metropolitain Museum New York,
National Gallery Washington,
Musée d'Art Contemporain Montréal,
Kunsthalle Darmstadt,
Musée des Arts Décoratifs Paris,
Jewish Museum New York,
Baukunst Cologne,
Albrecht Dürer Gessellschaft Nüremberg,
Rosc 71 Dublin.

Aux angelots déchus de jadis, succèdent de monstrueux adultes mangeurs de poulets ou déchets d'hôpital : Dado continue de vivre sur le mode traumatique et l'exploration mentale ne peut se poursuivre pour lui qu'à travers l'expérience de la réalité. Tous les personnages de ses toiles, hommes, rats ou ffeurs, il les a rencontrés jour après jour, et, pour décrire cette vision d'une défiance toute patristique, il a encore affirmé le symbolisme de l'écriture qu'il s'était inventée : elle dissout les affirmations à mesure qu'elles se posent, se fait et se défit dans le même temps, à la fois aiguë et évanescente, sommaire et méticuleuse.
Ainsi les murs de brique des cités se lézardent sous la poussée d'un incurable champignon, les membres humains se métamorphosent en mousses et lichens et les cerveaux bourgeonnent. Bulbes, rhizômes, racines capables de toutes les ruines : de la peinture de Dado sourd une obsession de l'être végétal comparable à l'obsession de l'être animal chez Lautréamont...

François Choay,
1961.

Le feu cordonnier, 1969.

Les Flandres, 1970.

Grande plage bleue, 1970.

Le cimetière Montmartre, 1971-1972.

œuvres exposées

Tomas More, 1960,
Huile sur toile,
1,62 × 1,30 m,
Coll. privée.
Sans titre, 1961,
Huile sur toile,
1,95 × 2,58 m,
Coll. privée.
Sans titre, 1962,
Huile sur toile,
1,93 × 4,52 m,
Collection privée.
Le feu cordonnier, 1969,
Huile sur toile,
1,50 × 1,95 m,
Coll. F. Petit,
exp. Rétrospective Dado au C.N.A.C.
Grande plage bleue, 1969,
Huile sur toile,
162 × 405 cm,
Fonds National d'Art Contemporain.
Les Flandres, 1970,
Huile sur toile,
2,58 × 2,08 m,
Galerie Jeanne Bucher,
exp. Galerie Jeanne Bucher, 1971,
Rosc, Dublin, 1971,
bibl. Catalogue exposition,
Galerie Jeanne Bucher, 1971,
Cimaise N° 102, mai 1971.
Le Cimetière Montmartre, 1971,
Huile sur toile,
2 × 3,35 m,
Galerie Jeanne Bucher,
exp. Rosc, 1971, Dublin.
Camping de Vérone, 1971,
Huile sur toile,
1,40 × 3,40 m,
Galerie Jeanne Bucher.

En dehors des chemins grands ouverts de la peinture actuelle, dans les régions marginales et troubles de l'art où s'accomplit le destin de créateurs étranges et attirants, la peinture de Dado propose ses énigmes. Non guidé, de toute évidence, par un souci d'ordre esthétique (et parfois même, comme peut l'être une profonde peinture, désagréable au regard), projection nécessaire et immédiate de rêveries obsédantes, avec les troublantes absurdités par quoi se manifestent les complots de l'inconscient, cette œuvre, toute jeune, saisit le spectateur par son assurance, et ce que l'on pourrait appeler sa dextérité, tant l'intensité de la vision prête de savoir à la main.

Le monde énigmatique de Dado, dont notre raison fascinée veut venir à bout, est un monde étrangement peuplé, ni de la mort, ni de la vie, comme les Limbes. Les personnages, bien qu'il y en ait de monstrueusement adultes et peut-être prématurément vieillis, participent à l'innocence de l'enfance. Parfois surgissent de vrais enfants sains et joufflus. Nous sommes assaillis par des légions de Bébés d'âge incertain, ronds et roses, d'innocence réelle ou meurtrie, de candeur intacte ou détruite. Quel monde épouvantable guette des yeux en porcelaine bleue de poupée ? Hantise de l'enfance ? Un tableau, il y a quelque deux ans, nous montrait un paradis désordonné, peut-être menacé, de jouets innombrables.

Ce monde de chair fraîche et de corps d'hôpital, est-ce l'éclosion de la vie, et déjà son malheur et sa destruction ?

Ce qui nous frappe dans cette peinture légère et claire comme l'écorce lisse des dragées, et dont les couleurs premières (par la suite, d'autres apparaîtront) sont les roses et les bleus pâles, fades couleurs qui bercent les vagissements des deux sexes de la petite humanité, c'est le fendillement des surfaces, non produit par une dessication naturelle et matérielle de la pâte, mais feinte par un pinceau dont l'habile perversité se plaît à lézarder toute surface proposée, chair des vivants ou matière des choses. Tout ce qui compose le monde de Dado, les bébés précoces, les vieillards prématurés et les pierres, tout se fendille. S'il y a des murs ou des monuments, ils s'effritent, tombent en ruines. D'ailleurs, maintes créatures roses ou rougeâtres, parfois blanchâtres, paraissent faites de terre cuite ou d'argile sèche, donc susceptibles de se fendiller ou d'éclater. Elles souffrent d'une soif mortelle dans un pays déserté par l'eau, ravagé par la dessication.

Dans un grand tableau admirablement dessiné, et où se jouent des scènes innombrables comme dans une œuvre de Jérôme Bosch, j'ai aperçu deux sortes de polichinelle allègres : sont-ils bons, sont-ils méchants ? Peut-on deviner dès maintenant ce qu'ils apportent ? Le printemps constellé d'eau ou de plus cruelles épreuves pour les futures créatures, car les naissances se multiplient et, sous nos yeux déjà, comme ils pullulent les nouveaux bébés d'argile !

De l'innocence fendillée aux secs adultes dont le monstrueux se lézarde, nous sommes incertains du sens véritable de la marche du temps, car parfois il nous paraît que l'argile assoiffée des vivants figés, ou les pierres éclatées du paysage, boivent déjà l'humidité de l'air qui annonce peut-être la pluie, et (si ce ne sont au contraire les restes dévastés d'un ancien âge) déjà les plantes poussent sans les fissures des chairs humaines et les fentes des minéraux, des lichens et de mousses, naturellement de la famille des plantes grasses qui supportent la sécheresse. Même des fleurs, voici qu'il en est, quoique acides. Sont-ils des oiseaux survivants qui vont quitter le monde, ou des

Thomas More, 1961

annonciateurs qui, au contraire, s'y installent ? la pluie (c'est d'une eau lustrale qu'il s'agit, et non d'un vulgaire élément chimique), la pluie, si elle arrivait, certes bénie, ne faudrait-il craindre, cependant, qu'elle n'amène d'autres maux imprévisibles ?

Georges Limbour,
Préface Catalogue Exposition Galerie D.-Cordier,
Francfort,
1960.

jean degottex

biographie

Né en 1918, France.
Expositions personnelles :
1950
Galerie de Beaune, Paris.
1951
Prix Kandinsky.
1955
« A l'Etoile Scellée », Paris,
présentée par André Breton et Ch. Estienne.
Galerie Aujourd'hui,
Bruxelles, Palais des Beaux-Arts.
1956
Galerie Kléber, Paris, présentée par René B.
1958
Galerie Kléber, Paris, présentée par Renée B.
1959
Encres-Aquarelles, Hélios-Art, Bruxelles.
« Les Alliances », Galerie Internationale
d'Art Contemporain, Paris,
présentée par Renée B.,
« Séquences Sonores » de Pierre Henry.
1960
« Les Alliances », Hélios-Art, Bruxelles,
Galerie Saint-Stephan, Wien.
1961
Palais des Beaux-Arts, Bruxelles,
présentée par Julien Alvard.
Sept Métasignes avec Poème-Partition D3Z
de Bernard Heidsieck,
Galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris.
1963
Galerie Centre d'Art Contemporain, Beyrouth,
Galerie Rottloff, Karlsruhe.
1965
Galerie Aujourd'hui,
Palais des Beaux-Art, Bruxelles,
présentée par F.-Cl. Legrand.
Galerie Paul Facchetti, Paris.
Kölnischer Kunstverein, Cologne,
présentée par Rolf Wedewer.
1966
Métasphères, Papiers,
Galerie Cogeine, Bruxelles.
1967
Galerie Jean Fournier et Cie, Paris,
Galerie Kontakt, Anvers.
Galerie Jean Fournier et Cie, Paris,
« Horsphères 67 » présentée par Alain Jouffroy.
1968
A.P.I.A.W. Liège.
1969
Lieu Espacifié, Eva Eyquem,
Studio Maywad, Paris.
1970
« Horspaces », Degottez-Daladier, l'A.R.C.,
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
1972
Editions Galerie-Boutique-Germain, Paris.
Table-Spacifique-Lumineux, Diapos.

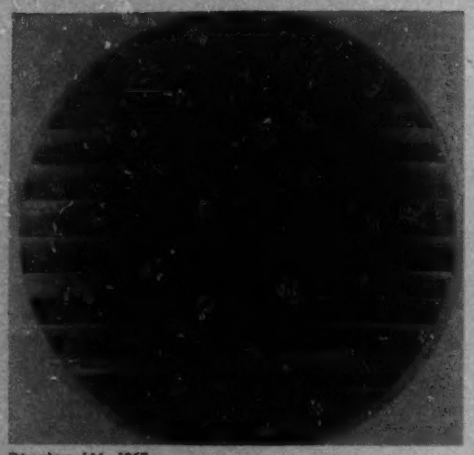
Expositions collectives :
Europe, U.S.A., Japon.
1959
Documenta II Kassel.
1960
International Sky Festival, Osaka, Japon.
1964
XXXII^e Biennale de Venise.
1965
VIII^e Biennale de Sao Paulo.
1967
Exposition Internationale de Montréal.
Dix ans d'Art Vivant, Fondation Maeght.
Carnegie Institute, Pittsburg.
1968
Painting in France, U.S.A.
Maison de la Culture, Grenoble.
1970
Centre d'Art Contemporain de l'Abbaye
de Beaulieu, France.
1971
Multiplication Sodertalje Konsthall, Suède.
Lisboa Porto Arte Francese depois 1950
Calouste Gulbekian.
Les sérigraphies et l'Art d'aujourd'hui,
Musée de Pontoise.
Peintures et Objets Paris 1971,
Galliera Paris.
Collection de M et Mme B., CNAC Paris.
Sérigraphie jeunesse dans l'Art d'aujourd'hui,
Maison de la Culture d'Amiens
et Centre Culturel de Romainville,
réunies par René Drouin.
1972
Oabiter, Royal Luxembourg, Nice.

Réalisations depuis 1968 :

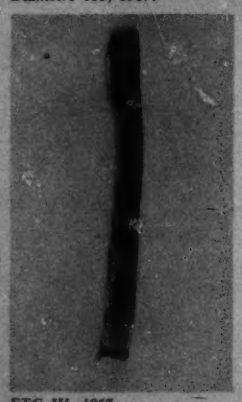
4 affiches de Mai au profit de l'UNEF.
Participation à Eter-Contestation,
Le Petit Livre Blanc,
EterZ ed. P.A. Gette.
Collaboration avec l'équipe
Daladier-H. Delekta-J. Nicolas,
Coupoles de St Julien-du-Sault.
1969
2 Spacifiques extérieurs,
4 Spacifiques intérieurs.
1970
Editions plexiglas et métal,
Perspextive, Transparent, Table Horslignes,
Editions J.C. de Feugas.
1971
Edition Galerie-Boutique-Germain Impression 10.
1972
2 sérigraphies DOUBLE et ARR.

bibliographie

P. Restany,
« Degottex », Cimaise n° VI/4, 1959.
Abraham Moles,
« Degottex et le Combat
des signes contre la signification »,
Art International IV/8, 25 octobre 1960.
Renée B.,
« De la peinture lyrique dite du Signe »,
Ring, I, 1960.
Julien Alvard,
« Degottex, Essais de Voix »,
Quadrum n° 10, 1961.
Renée B.,
« La liberté selon »,
Ring II, 1961.
S. Frigerio,
« Degottex, une peinture calligraphique »,
Beaux-Arts de Bruxelles, 19 mai 1961.
André Bercoff,
« Un calligraphe occidental Jean Degottex »,
L'Orient littéraire, Beyrouth, 9 février 1963.
Gérald Gassiot-Talabot,
« Jean Degottex »,
Aujourd'hui n° 40, mars 1963.
Renée Beslon,
« Degottex »,
Mardi-Samedi n° 2, mars 1965.
P. Leonard,
« Dialogue avec J. Degottex »,
Opus international n° 15.
H. Galy Carles,
« L'Environnement de J. Degottex »,
Plaisir de France n° 380, juillet-août 1970.



Diamètre 133, 1967.



ETC IV, 1967.

Aware II, 1961.

Perspextive, 1970.

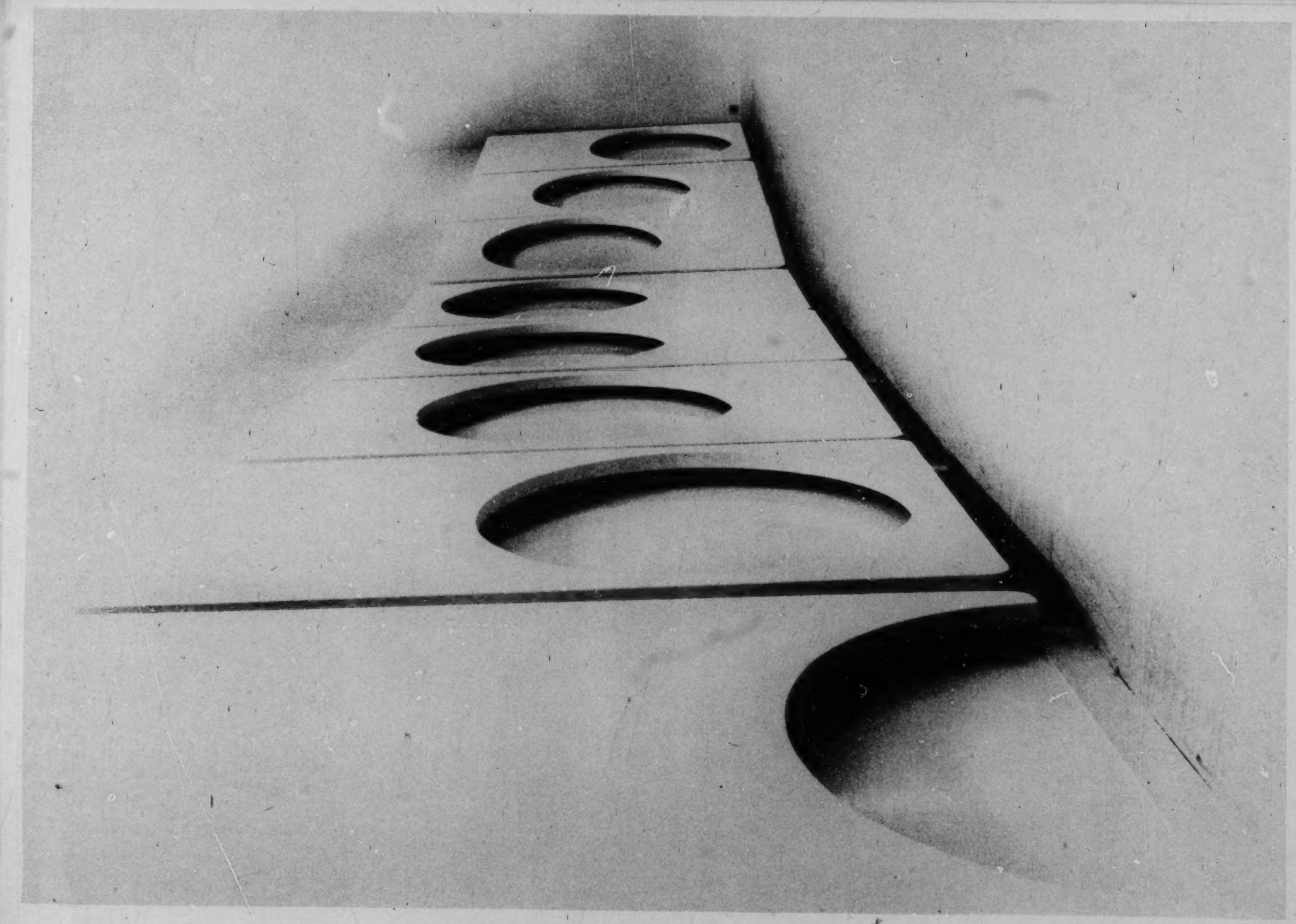
œuvres exposées

Aware II, 1961,
Huile sur toile,
202 × 350 cm,
Fonds National d'Art Contemporain.
ETC IV et V, 1965,
2 toiles,
huile sur toile,
215 × 130 cm,
Coll. de l'artiste.
Diamètre 133, 1967,
Huile sur bois,
Ø 133,
Coll. de l'artiste.
La révolution continue, 1970,
9 éléments bois,
blanc vinyl et altuglas,
215 × 131 × 10 cm,
Coll. de l'artiste,
exp. A.R.C., mai 1970,
bibl. Catalogue Degottex A.R.C., mai 1970,
Plaisir de France N° 380,
juillet-août 1970, p. 13.
Perspextive, 1970,
(Edition J.-Cl. Feugas),
15 éléments perspex blanc,
120 × 22 × 2,4 cm,
Coll. de l'artiste,
exp. Multiplication Sodertalje Konsthall,
Suède, 1971,
Habitek. Royal Luxembourg, Nice, 1972.
Déchirure, 1972,
10 éléments, acrylique sur papier,
105 × 75 cm, chaque élément,
Coll. de l'artiste.

...Il faut connaître les nombreuses « séries » qui accompagnent chacune des phases de l'œuvre de Degottex, ainsi que la quantité de carnets de tous formats dont il peut couvrir les pages en quelques instants avec la plus grande liberté d'écriture, pour comprendre que la simplicité des moyens qu'il emploie, et la sobriété un peu hautaine de son expression sont volontaire sacrifice et distance prise sur les faciles prestiges du sensible en vue d'exprimer une réalité plus haute, plus profonde et plus essentielle. Beaucoup de toiles, nées d'un conception du vide, vivent d'un geste unique, qui intègre l'espace dans la dynamique de son propre mouvement. Les critères classiques de fini et de perfectionnement sont alors de peu de valeur pour Degottex, qui reconnaît comme critère de qualité l'état de plus ou moins grande liberté dans lequel la toile a été réalisée. Il poussera jusqu'à l'extrême l'intégrité d'un geste sans retouche, avec lequel il ne compose pas, sur lequel il ne revient pas, qui ne compromet d'aucun « remords » la toute puissante affirmation immédiate de la vie.
Depuis 1967, à travers les « suites » (Horsphères, Horspaces, Horslignes, Perspextives, La Révolution continue, Spacifiques, Déchirures), Degottex poursuit, avec des moyens et des matériaux actualisés, la même recherche essentielle d'un infini de l'espace par le dépouillement.

Renée B.

La révolution continue, 1970.



gérard deschamps

biographie

Né en 1937 à Lyon,
vit à La Châtre (Indre).
A pratiqué successivement
l'appropriation d'objets :
plaques de blindage,
balises d'aérodrome de campagne,
puis l'accumulation :
ustensiles de plastique,
mais surtout sous-vêtements féminins ;
il emploie fréquemment aussi des foulards
imprimés bon marché,
importés d'Extrême-Orient,
qu'il noue à leurs extrémités,
composant ainsi des tableaux colorés
à dominante oblique. Il passe
ensuite à des agrandissements :
détails des motifs imprimés,
transposition sur des grillages colorés
de brochettes de décorations
(série des médailles).

Expositions personnelles :

1956
Galerie du Haut-Pavé, Paris.
(Exposition de peintures abstraites).
1957
Galerie Colette Allendy, Paris.
(Exposition de collages-plissages et
des premiers chiffons).
1961
Galerie Girardon, Paris.
Galerie J., Paris.
(bâches de signalisation,
chiffons belges et japonais).

Expositions collectives :

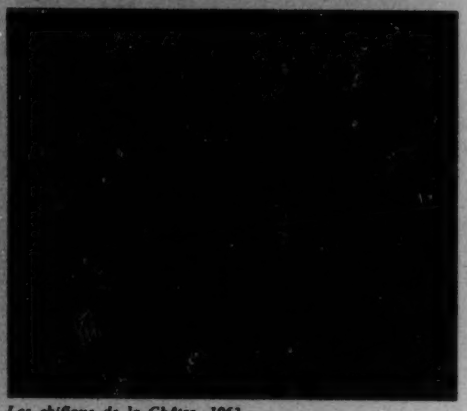
1958
Galerie du Haut-Pavé, Paris.
1961
Exposition du luxe, Bern.
Galerie Haro Lauhus, Cologne.
Saisie à Milan, à l'exp. « l'anti-Procès ».
Salon Comparaisons, Paris (chiffons).
Galerie J., Paris.
Galerie Samlaren, Stockholm.
1962
Salon Comparaisons, Paris.
Donner à voir I, Galerie Creuse, Paris.
Options, Galerie Ursula Girardon, Paris.
(Bâches et plaques de blindage).
Nouvelles aventures de l'objet,
Galerie J., Paris.
Collages et objets,
Galerie du Cercle, Paris.
Galleria la Salita, Rome.
1963
Neue Galerie im Künstlerhaus, Munich.
(Festival « Nouveaux Réalistes »).
Salon Comparaisons, Paris.
(Sculpture en morceaux d'avion).
III Biennale, Paris.
Biennale de San Marin.
1964
Toiles cirées agrandies et irisées
au Salon « Comparaisons ».
Exposition des isolateurs de réacteur d'avion
(tôles irisées)
à la Galerie del Léone, Venise.
Nouveaux Réalistes, La Haye.
Biennale Flottante d'Iris Clert, Venise.
1965
Barettes de décorations militaires
à la biennale de Paris.
1966
Médaille d'honneur des Pompiers
au Salon de Mai.
Exposition de l'ordre
du « Million d'Eléphants et du parasol blanc
(Laos),
à la Galerie l'Eléfante, Venise.
Prix Marzotto :
Gérard Deschamps s'est fait invité par R. Hains,
dit l'Abstrait, sigisbée de la critique,
pour décerner la barette du Mérite Artistique
au président Marzotto.

bibliographie

Catalogues des expositions
Galerie J. et Galerie Ursula Girardon,
« Deschamps et le rose de la vie »,
par P. Restany.
Catalogue de l'exposition,
« Mille millions d'éléphants »,
Galleria l'elefante, Milan, 1966.

Chiffons, 1963.

Plaque de blindage, 1962.



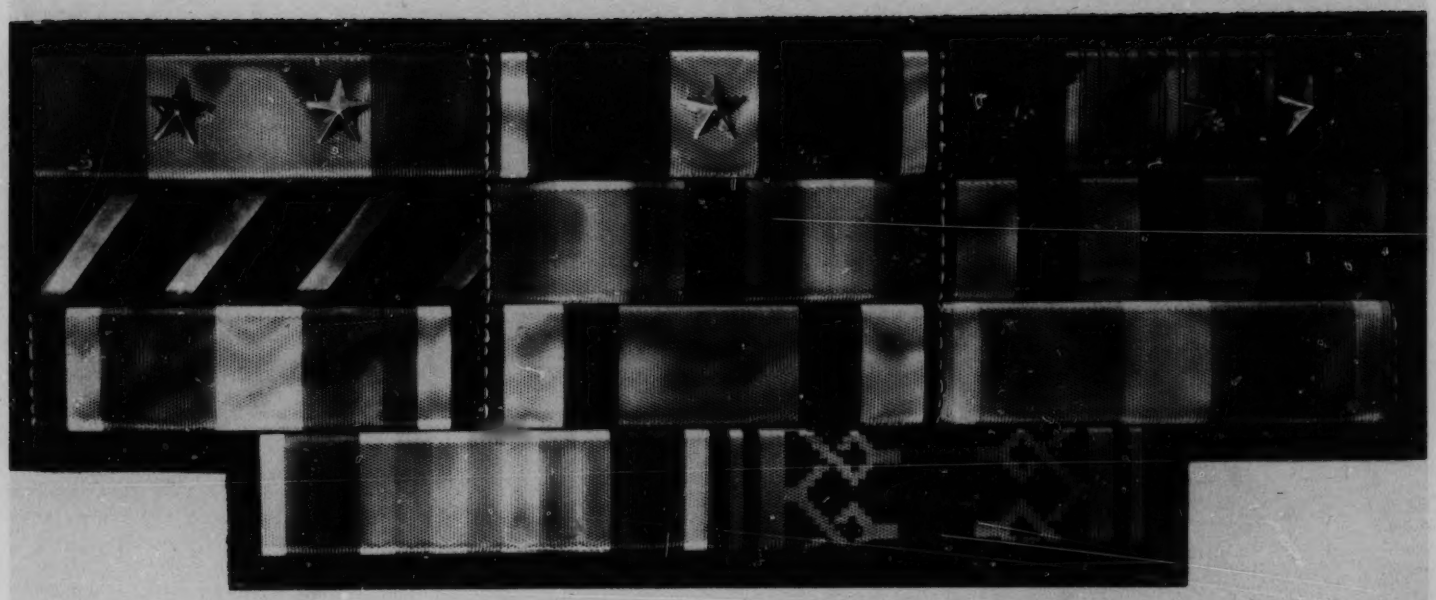
Les chiffons de la Châtre, 1963.

œuvres exposées

Bâches N° 1, 1962,
Bâche de signalisation,
de l'armée américaeine,
147 × 151 cm,
Coll. de l'artiste,
exp. Salon Comparaison, Paris, 1962.
Toile cirée agrandie
et irisée devant à l'origine
faire partie d'un agrandissement
d'un de mes tableaux en plastique,
2,96 × 1,20 m,
Coll. de l'artiste.
Plaque N° 5, 1962,
Trouvée sur le champs de tir,
de « zéro nord »,
trous de balles blindage,
69,5 × 71,5 × 2 cm,
Coll. de l'artiste.
Plaque N° 7, 1962,
Trouvée sur le champs de tir,
de « zéro nord »,
trous de balles blindage,
69,5 × 70 cm,
Coll. de l'artiste.
Les chiffons de la Châtre, 1963,
Objets, sous-vêtements féminins et corsets,
130 × 148 × 15 cm,
Coll. particulière.
« Pilot Ink », 1963,
Chiffons, bannière de publicité japonaise,
1,80 × 2,10 × 0,15 m,
Coll. de l'artiste.
Bananes, 1965,
1,24 × 3,16 m,
Coll. de l'artiste,
exp. Biennale de Paris, 1965.

Ce sont d'ailleurs ces recherches de matière qui devaient le conduire à utiliser de plus en plus fréquemment des collages de tissus et de chiffons, d'abord intégrés dans un contexte pictural « tachiste », et disposés ensuite avec une liberté croissante. *Du chiffon à l'oripeau, de la guenille à la défroque, la gamme des possibilités expressives est grande,* le tissu jouant à la fois par la qualité de sa matière et de ses couleurs, et par son pouvoir d'évocation anecdotique. Reliefs et entassements reconstituent « le cimetière des uniformes », les lambeaux — côté cour — du décor de la vie.
Dans ce même esprit « réaliste » Deschamps a trouvé bientôt sa spécialité : les dessous féminins, gaines, soutien-gorges, corsets et faux seins, qu'il entasse en accumulations quasi obsessionnelles, insistantes par leur présence plastique. Spécialité délicate, au demeurant, et qui en a fait l'artiste le plus interdit d'Europe. Rares en effet furent ses participations à des expositions qui ne causèrent de réactions violentes de la part des autorités, tout aussi bien d'ailleurs au nom de la morale laïque (Paris, Théâtre Récamier, 1962) ou religieuse (Milan, 1960). *Gérard Deschamps n'a rien pourtant du provocateur lubrique : sa démarche appropriative traduit d'évidentes intentions plastiques.* Mais il s'agirait plutôt d'un décor de théâtre. Cette mise en scène objective est une pièce en un acte : Deschamps spectateur-acteur du Théâtre du monde nous en donne à voir ou à prévoir l'aspect intime et profondément humain.
Deschamps, tout aussi irrésistiblement, est attiré par les belles matières, les roses de la vie évoquant le rose de la chair. Il a découvert chez un marchand de stocks américains, toute une série de bâches aux peintures phosphorescentes, destinées pendant la guerre à baliser les aérodromes de campagne improvisés. L'humidité, le pliage, l'usure du temps ont étrangement patiné ces longues plages de couleurs jadis éclatantes. Ces jaunes d'or lourd, ces blancs épais et denses, ces rouges somptueux ont été « travaillés » dans leur essence, grattés, burinés, écaillés, tachés, ternis par l'inexorable usure du temps. Le résultat, toujours imprévu est parfois déconcertant. C'est un plaisir de l'œil et des sens : il y a là d'éclatantes merveilles, des trésors de somptuosités dans l'accord des tons et le dégradé de certaines taches.
Les bâches de Deschamps sont les Tapis d'Orient et les Gobelins d'un royaume mental où le goût règne en maître impulsif, au caprice sûr.

Pierre Restany,
le 28 septembre 1962.
Paris,



Bananes, 1965.

jean dewasne

biographie

Né le 21 mai 1921 à Lille.
Etudes classiques et musicales très poussées. Ecole des Beaux-Arts de Paris. Deux ans d'architecture.
1941
Première exposition.
1943
Premier tableau abstrait.
1945
Fait partie du groupe de peintres qui, après la guerre, militent pour l'abstraction, avec Hartung, Schneider, de Staël, Poliakoff, Deyrolle. Reçoit le Prix Kandinsky. Contribue avec Jean Arp, Pevsner, Sonia Delaunay, etc., à la fondation du Salon des Réalités Nouvelles.
1948
Première peinture murale : « La joie de vivre ».
1949
Illustrations de « Préface à un livre futur » de Lautréamont (Ed. Sörensen, Copenhague).
1950
Fonde « L'atelier d'art abstrait » et y donne un cours de « Technologie de la peinture » (Etude de la chimie des couleurs, théories sur la vision, la physiologie, la colorimétrie, problèmes de la technique plastique).
1950-1953
Organise les « Conférences d'art abstrait » à Paris.
1951
Les « anti-sculptures ».
Voyage beaucoup en Europe et en Amérique où il expose et donne des conférences.

Expositions à :

Paris : Galerie Cordier
New York : Galerie Cordier-Ekström, Galerie Lefèbre.
Bruxelles : Palais des Beaux-Arts. Galerie Carrefour.
Copenhague : Arne Bruun-Rasmussen.
Milan : Galerie Lorènzelli.
1966
Première rétrospective à la Kunsthalle de Berne (avril-mai).
1967
Peinture murale pour le stade de glace de Grenoble.
1968
Représente la France à la Biennale de Venise.
1969
Réalise la « Longue marche », longueur 90 m.
1970
Projet pour la nouvelle faculté des lettres de Nantes.
1970
Grenoble 70 au musée de Grenoble (1 200 m2).

Expositions :

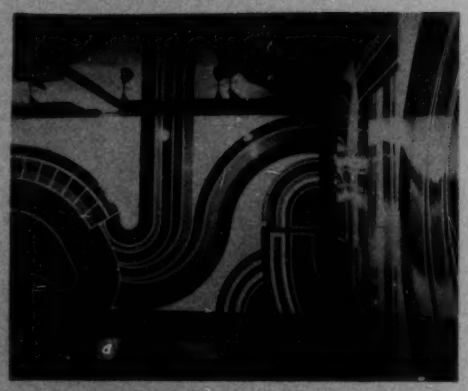
En Allemagne, Belgique, au Danemark, en Finlande, Grande-Bretagne, Hollande, Irlande, Italie, au Luxembourg, en Norvège, Suède, Suisse, U.R.S.S. ; en Argentine, au Brésil, au Chili, en Colombie, à Cuba, au Mexique, Pérou, Vénézuéla ; en Australie ; en Inde, au Japon ; aux Etats-Unis.

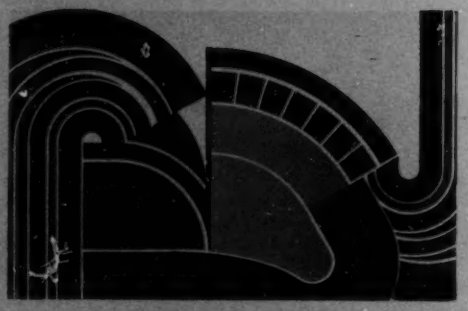
Conférences :

« Les idées pédagogiques de Klee et Kandinsky), Paris, 1946.
« Les problèmes actuels de l'art abstrait), Musée Thorvaldsen, Copenhague, 1949.
« L'art abstrait et le matérialisme dialectique », Atelier d'art abstrait, Paris, 1952.
« Structure naturelle du langage plastique », « Réalité vivante de l'expression plastique », Musée Thorvaldsen, Copenhague, 1953.
« Ethique pour l'art abstrait », Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1955.
« Art objectif », Sorbonne, Paris, 1958.

bibliographie

Articles et monographies écrits par l'artiste :
« Monographie de Robert Jacobsen », édit. Sörensen, 1950.
« Monographie de Vasarely », Presses littéraires de France, 1952.
« Espaces mathématiques et art abstrait », XX^e Siècle, n° 2, 1952.
« Les peintures de l'école de Cuzco (Pérou) », Lettres Françaises du 22-28 septembre et du 7-12 octobre 1955.
« Visite à la ville secrète de Macchu-Picchu », Lettres Françaises du 1-17 décembre 1955.
« Le Pérou à Paris », Lettres Françaises du 8-14 mars 1956.
« La peinture romane et la peinture gothique au Danemark », Lettres Françaises du 4-10 octobre 1956.
« Andréa del Castagno », « Les Dieux de San Augustin », Lettres Françaises du 8-21 août 1957.
« Quest-ce que l'avant-garde en 1958 ? », Lettres Françaises du 5-11 juin 1958.
« Réflexions sur l'art abstrait », Quadrum 7, Bruxelles, 1959.
« Art abstrait et objectivité », Nouvelle Critique, n° 16, septembre 1968.
« Le problème du mur », L'œil, n° 201-202, septembre-octobre 1971.





L'habitacle rouge, 1972.

œuvres exposées

L'habitacle rouge, 1972,
Peinture émail, aluminium,
3 × 10 × 5 m,
Collection de l'artiste.

L'œuvre d'art est un objet agissant, ce qui la différencie on ne peut plus des objets dont on se sert. On doit donc la considérer plus comme un être que comme un objet. Il résulte de cela que l'œuvre d'art n'est pas une représentation ou une réduction de l'homme, c'est-à-dire un homme avec quelque chose en moins. Elle est un objet doué d'une vie propre et indépendante qui concentre le meilleur de l'homme uni au meilleur d'un matériau de la nature en suivant les lois de celle-ci. Plus que l'image de l'homme, l'œuvre présente des faits neufs que *seule* elle est capable de dévoiler. Elle ouvre des horizons inconnus que l'homme n'aurait pu soupçonner sans elle. Autrement, quel intérêt y aurait-il à raconter d'une autre façon quelque chose de déjà connu, dit ou fait ? Les contenus de l'homme et de l'œuvre sont différents, puisque les matériaux qui les composent, leurs lois et leurs vies sont différents. Même s'ils s'entremêlent parfois.

L'œuvre instaure des formes nouvelles. Elle fait apparaître un ordre à partir d'un confus. Elle passe d'un état plus probable (un état de désordre moyen) à un état moins probable (un ordre signifiant). Moins elle est probable plus elle a d'importance.

On dit : « l'information dissipe de l'énergie ». Dans la mesure où une œuvre est en partie une information elle dissipera de l'énergie. Dans la mesure où l'œuvre est création elle *émet de l'énergie*.

L'information freine l'événement, régularise et stabilise. C'est le contraire d'une œuvre d'art. *L'œuvre d'art est événement*. Elle transforme le monde.

Aux moments de la création artistique l'objectif apparaît fluide et à peine discernable. On se trouve alors en présence d'une série de décisions en forme de feed-back successifs ; car l'œuvre modifie à chaque instant les conditions de sa propre création. Pour le technicien, il s'agirait ici d'éviter le maximum d'erreurs possibles, de pertes possibles. Le propos de l'artiste s'affirme totalement opposé : la grande œuvre aura accepté, à un certain stade de sa création, une série de feed-back qui jouait sciemment le maximum de pertes possibles *et cette éventualité ne s'est pas produite*. Elle a joué le dérapage mais elle est restée sur sa route.

La stratégie de décision qui consiste à mettre les chances de son côté, si elle est valable dans les utilisations de haute technicité, est loin d'être suffisante en création artistique. L'audace n'y joue pas malchance.

L'œuvre d'art terminée n'est pas (contrairement à une œuvre technique) une somme des gains apportés par un certain nombre d'événements favorables. Elle doit présenter des effets de risque, visibles ou invisibles.

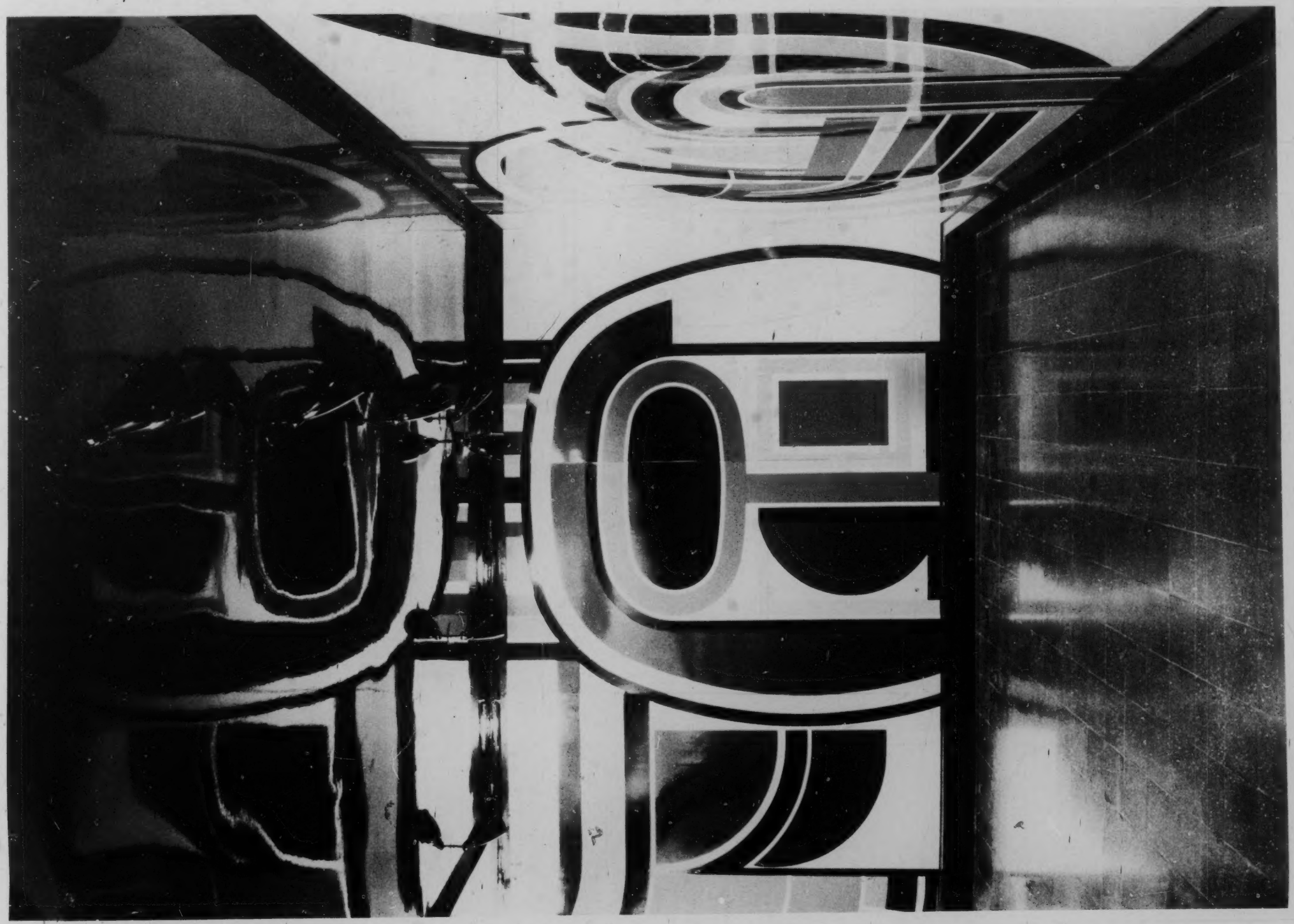
L'œuvre d'art ne peut reporter les difficultés à demain. *Elle résout immédiatement*. Mais ses échos spéculent sur le futur. L'œuvre et ses échos se présentent alors comme un constant projet. Leur être se propose comme toujours en question, *un perpétuel « projet d'être »*.

Jean Dewasne.

Le spectateur va repérer des ensembles et, à partir d'eux, faire naître des courants dynamiques qui donneront à l'œuvre ses significations. Il ne pourra pas isoler les liaisons, les filiations d'une forme à l'autre, les emplacements ni les positions.

Aucun système de formes ne sera considéré comme relativement autonome par rapport au système d'organisation générale de l'œuvre.

La méthode d'analyse globale d'un style change avec chaque style. A l'intérieur de celui-ci la méthode d'analyse change avec chaque œuvre. Un système de formes n'est vraiment vivant que s'il



dépend des autres et de l'organisation générale au sein de l'œuvre. Isolé d'eux il agonise.
La sémantique des formes plastiques n'a pas encore été faite. Malgré cette étonnante lacune des « spécialistes » et philosophes de l'art, des œuvres naissent. C'est que l'agencement des composants peut se concevoir indépendamment des composants agencés. L'artiste s'apprend à lui-même à manier des éléments dont il ignore en partie les significations. La façon dont il gouverne ces éléments signifie aussi, magistralement.
Paradoxalement donc, en arts plastiques, un code n'a aucun contenu puisqu'il se présente comme système autonome. Toute convention doit être bannie. Tout corpus sera exclu.
Par contre l'importance capitale de la théorie sera exaltée. Celle-ci n'est ni image ni schéma. Elle découvre une entreprise produisant de la connaissance : la théorie se révèle elle-même comme une forme de la praxis. Nulle activité humaine ne marie plus intimement théorie et praxis que la création artistique.
L'œuvre d'art n'est donc pas une vision « autre » du réel. Elle sert à la découverte de faits qui naissent grâce à elle, qui naissent de son existence, de ses existences.

Jean Dewasne.

noël dolla

biographie

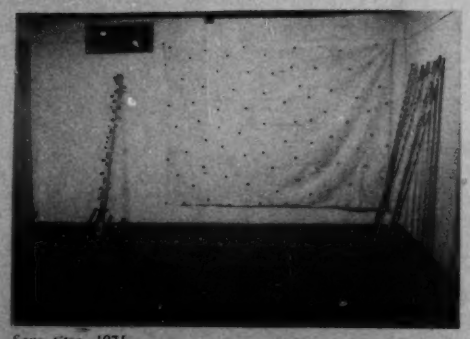
Né à Nice, le 5 mai 1945.
Demeure et travaille à Nice,
au 23, rue Arson.
Etudes à Nice,
puis 4 ans aux Arts décoratifs de 1962 à 1966.
Fils d'une famille d'ouvrier
utilise pour vivre ses talents
de peintre en bâtiments.

Participations :

La bouteille et l'assiette (Galerie B.D.I.,
Nice 1967).
Hall des Remises en Questions (Nice, 1967).
Nouvelles tendances de l'Ecole de Nice,
(Guinochet, Lyon 1968).
Un paese + l'avanguardia artistica (Anfoe, 1968).
Oltre l'avanguardia (Novara, 1968).
Jeunes de l'Ecole de Nice,
(Salon d'Automne, Lyon 1968.
Dossier 68 (Nice).
Intervention à Rome avec Aiocco,
Saytour, Viallat (1969).
Jeunes de l'Ecole spéciale d'architecture,
(Paris 1969).
Sigma 5 (Bordeaux, 1969).
100 Artistes dans la ville (Montpellier, 1970).
Intervention Galerie de la Salle (Vence, 1970).
Max Charvolen, Noël Dolla (Céret, 1970).
Environ (Tours, 1970).
Une semaine au Présent, Nice (1971).
Supports Surfaces à la cité universitaire (1971).
Supports Surfaces au théâtre de Nice (juin 1971).
Biennale de Paris (1971).
Grands et Jeunes (Paris, 1971).

Expositions personnelles dans la nature :

Restructuration N° 2,
Cime de l'Authion,
octobre 1969.
Restructuration N° 3,
Cime de l'Authion,
février 1970.
Restructuration N° 4,
Cime de l'Authion,
juin 1970.
Galerie de la Salle
(Vence, 1972).



Sans titre, 1971.

Sans titre, 1971.

Sans titre, 1971.

Sans titre, 1971.

œuvres exposées

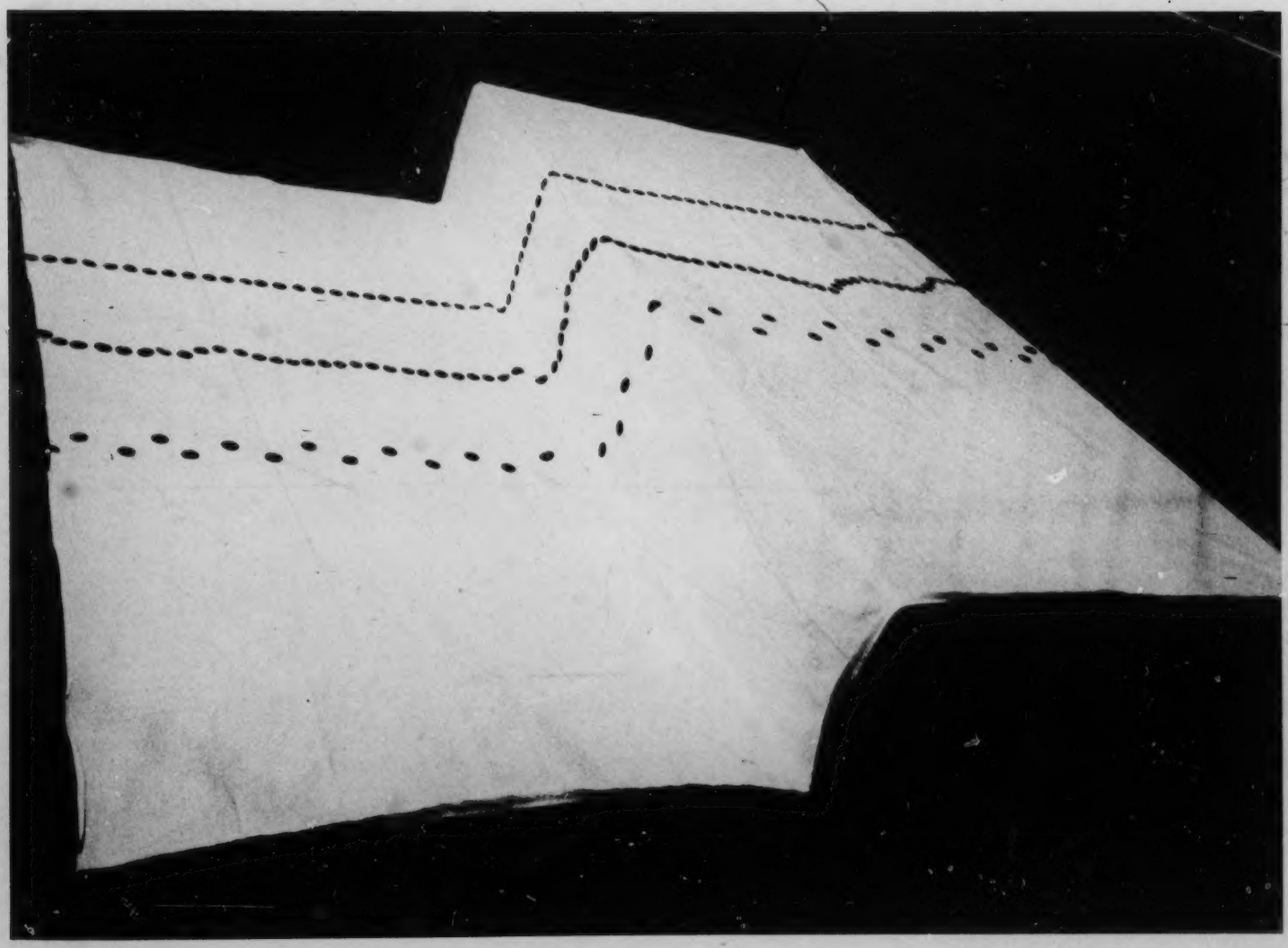
Sans titre,
Bois et colorants,
400 × 10 × 10 cm,
Coll. de l'artiste.
Sans titre,
Bois et colorants plus corde,
400 × 10 × 10 cm,
Coll. de l'artiste.
Sans titre,
Bois et colorants,
400 × 100 × 100 cm,
Collection de l'artiste.
Sans titre,
Bois et colorants,
400 × 10 × 10,
400 × 100 × 100,
Collection de l'artiste.
Sans titre,
Bois et colorants,
400 × 100 × 100,
Collection de l'artiste.
Sans titre,
Toile et colorants,
250 × 600 cm,
Collection de l'artiste.

C'est à Vence, en mars 1970, que Dolla présente trois panneaux juxtaposés de mêmes dimensions, de trois couleurs différentes (blanc, bleu rose), percés d'un trou identique mais en un endroit différent sur chaque surface : trois œillets de métal figurent les points. Lorsqu'on a un peu fréquenté le travail de Dolla, rien n'apparaît plus dérisoire, plus tragique que ce « triptyque n° 4 ». La perforation oriente vers l'élargissement d'une déchirure de la toile, l'œillet métallique — déplacé et fonctionnel (stupide, gênant) — empêche toute déchirure, l'incertitude s'attestant dans une sorte de haute perplexité *intenable.*

Il faut noter la dialectique du 1 et du 3 dans la dialectique des séries. Les 3 couleurs disjoignent l'ensemble des 3 toiles réunies par le format, qui seraient également sériables par le rivetage si les œillets n'étaient distribués différemment dans l'espace de chaque toile. Ce problème se rencontrera à nouveau dans les premières toiles à points multiples exposées en mai 1970 à Montpellier. Il s'agit de deux toiles (une blanche de 4×1,40 m et une noire de 6×1,40 m) en matière plastique où des trous ont été faits à l'emporte-pièce. Sur la toile blanche suspendue (sans châssis), à trois endroits différents et différemment, un point est encadré dans (la ligne d') un carré. Comme s'il était question d'indiquer dans la série une autre série, que le carré figurât par rapport au point l'enclos conceptuel primordial, à la fois symbolique et opératoire : la possibilité flottante et arrêtée d'une prédation, d'une demeure où l'énergie serait provisoirement cernée. Intention de naïve pédagogie et comme d'étonnement ? Encore trois carrés... Pourquoi 3 ? Peut-être parce que le premier des nombres premiers après 1, est un nombre frontière : en-deçà c'est la stérilité du couple, au-delà commence la multiplicité. Plus qu'un commencement, moins qu'une promesse, 3 suggère la possibilité d'une génération sans fin. 3 est puissance et peur, puissance de l'expansion, peur de la dispersion totale. On comprend qu'un tel nombre ait pu fasciner, mais chez Dolla il n'est pas fait de culture, superstition, mais lié à un algorithme subconscient impliqué dans la matérialité de sa démarche. 3 est sans doute la première expression circonstanciée (accès au symbole) et laconique (blocage, et fermeture de la suite) du point, où Kandinsky voyait « l'union du silence et de la parole ».

Des ronds de carton (diamètre : 30 cm) posés sans régularité sur une surface horizontale (chaussée, trottoir, etc.) avèrent et engendrent une surface infinie. Parmi les ronds blancs : trois ronds bleus. Ces mêmes ronds, posés sur le versant herbeux d'une montagne, auxquels le terrain, la végétation, le vent imposent des inclinaisons différentes et variables, signalent l'espace et le jeu énergétique du cosmos qu'ils miment, dont ils constituent l'allégorie et le repérage.

Ici l'intérêt réside dans la perception de l'*irrelevant*, qui renvoie les points à eux-mêmes, à leur caractère non pas tout à fait inutilisable (en l'occurence - mais peut-être mérite-t-on le reproche de « rétinisme » souvent encouru par l'objecteur..) mais *factice*. Dans l'ambivalence même du terme. En mai 1971, Dolla présente des toiles (tissu blanc) rectangulaires (suspendues sans châssis) dont le pointillage contredit les limites géométriques : il n'y a aucune raison pour qu'il ne se continue pas hords des limites du tissu : l'arbitraire du découpage en est accusé. En juin, on verra des bandes de tarlatane (22×0,10 m) blanche et vaporeuse, pointillées irrégulièrement de petits ronds bleus de même dimension. Leur accrochage détermine des courbes aléatoires. Rectangles ou lignes ? Lignes à la fois matérialisées, étendues, en expansion latérale, ou bien rectangles retournant à la fluidité topologique. Lignes que les points assurent mais qu'ils viennent contrarier, miner, figurant mieux que dans les grandes toiles, la



Toile, 1971.

© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1972
PARIS–FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche.by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

circulation d'une série ou d'un espace infini à travers une ligne finie.

En même temps apparaissent les lattes de bois pointillées (irrégulièrement) de 2,20x0,10x0,01 m. Elles évoquent quelque *churinga* primitif. Le pointillage (n'est pas, mais) semble plus décoratif, ou plus emblématique, soit que le marquage (qui ne s'applique ni à une étendue infinie ou indéterminée, ni à une matière découpée dont la souplesse ou la diaphanéité se prête mieux à une rêverie de l'infini) ait l'air plus systématique ou arbitraire (les points demeurant points et le bois persistant dans sa matérialité ligneuse intacte, port s'opérant mal... ou trop bien), soit que la indemne, inamentamée, la dialectique point/supmarque (appliquée sur une matière rigide, opaque quoique chaleureuse, résiste davantage aux suggestions de l'expansion) frappe d'un sceau aussi triomphal qu'inefficace, dépourvu de sens sinon du sien propre (le marquage), un bâton hiératiquement promu à figurer un événement informulable. Ici, la géométrie chante.

Il est probable que Dolla, qui est un grand intuitif, ait senti cette espèce d'inanité tendue, cette dialectique de l'impensable où décorativité et énigme se confondent rythmiquement et pour rien. Dolla ne croit que ce qu'il voit. Le point engendre une ligne (... et en meurt), il fallait s'en assurer également. Des chevrons de 2,20x0,065 m sont percés de trous de 2 cm de diamètre. Le point acquiert une activité, ou plutôt il s'actualise en pénétrant. Une question se pose : le point, condamné à engendrer des lignes puis des espaces ne va-t-il pas creuser un trou de plus en plus grand, jusqu'au vide ? De trop marquer, le marquage ne marque plus rien, la marque se dévore elle-même. Il suffit de comparer le diamètre d'une mèche et l'épaisseur d'un chevron pour se convaincre de l'impossibilité matérielle de pratiquer plus d'un certain nombre de trous. Paradoxalement l'expérience n'offre qu'une vue de l'esprit. Car seule l'errance est possible : on n'abat pas les murs du labyrinthe, on ne peut que le parcourir. Dolla fait alors circuler dans les trous de trois chevrons une corde qui les relie entre eux. Il veut ainsi indiquer la *continuité* de son arpentage. J'avoue qu'ici s'est emparé de moi un formidable éclat de rire qui est celui du compagnonnage de chasse (quoi qu'en ait le plus imbécile de nos métaphysiciens, Pascal, celle-ci est plus importante que *la prise* — qui n'est rien d'autre que la chasse), du *ce-n'est-donc-que-cela* et en même temps de l'énigme réavivée dont on devient momentanément complice dans un accès d'allégresse incoercible, absurde.

Pour la Biennale, avec ses chevrons encordés, Dolla avait prévu une palissade (composée avec des lattes perforées) qui, malheureusement, fut un peu amoindrie par les dimensions de l'espace d'exposition.

En général, Dolla exploite le hiatus entre ce qu'il fait voir et ce qu'il suggère, entre ce qu'il montre et ce qu'il dit ou ce qu'il fait exister plus loin, dans le provisoirement invisible. Il s'installe dans cette expérience première et dernière où *physis* et *mental* s'éprouvent l'un l'autre, se mesurent dans l'échange de l'espace, du temps, du regard. Il y a un rond moitié sur le sable moitié sous l'eau (ce projet devait être réalisé à Palavas), entre un autre rond *entier*, c'est-à-dire bien visible sur la plage, un peu éloigné de l'eau, et un autre rond immergé, c'est-à-dire invisible ou presque, hypothétique. Ce projet (de janvier 1970) qui n'a pas eu lieu s'inscrit comme *non-lieu*, intégrant Dolla dans une trame d'événements sociaux et cosmiques, où lui-même est un point aléatoire.

Dolla envisage de répartir trois énormes points à la surface du globe (par exemple l'un à Nice, l'autre à New York, le troisième à Tokyo). Un point serait perçu que les deux autres ne seraient là que pour mémoire — *dans* la mémoire. Dolla touche au plus fondamental du rêve, de l'action, de *la science*. Le point inaperçu, ce point qu'on *inaperçoit* faudrait-il dire, évoque les relations d'indétermination d'Heisenberg, évoque cette rêverie de l'homme qui se plaît à douter de l'existence de ce qui excède son horizon. Je songe à l'enfant qui, fermant les paupières en plein jour, s'essaie à faire inexister le monde.

Il est temps de révéler une péripétie *banale et fascinante* du travail de Dolla : personne ne vint sur les cimes de l'Authion le 15 février 1970. Aucun spectateur ne contempla les trois points géants, rose, vert, bleu, dessinés par 15 kg de colorants qui imprégnaient la neige. On voit cependant que Dolla est moins intéressé par l'effet tellurique, les matériologies, ou les paysages du *Land Art* que par un événement *mental* dont il donne la démonstration physique. Laissant peut-être entendre que le fait mental n'est rien d'autre qu'une certaine activation/activité de la physis *à travers* elle-même. Cosmographie et biographie se confondent, sans romantisme.

On n'arrête pas les points de Dolla : quand viendra le temps où le toujours et encore artiste, au lieu de clore son petit périmètre comme un propriétaire terrien autorisera Dolla à venir *pointiller* sa toile ?

Michel Vachey.

françois dufrêne

biographie

François Dufrêne est né en 1930 à Paris.
A participé comme poète
à toutes les manifestations du mouvement lettriste
de 1946 à 1953,
ultralettriste depuis.
Ses crirythmes (musique concrète vocale)
ont été gravés sur
une dizaine de disques collectifs.
Il a publié par ailleurs
(outre des textes théoriques et pamphlétaires
dans des revues françaises et étrangères) :
« Tambours du Jugement premier »,
film imaginaire sans écran ni pellicule (1952) ;
« Tombeau de Pierre Larousse » (1958)
sous le titre T.P.L. illustré par Vostell,
postfacé par Jouffroy (1961) :
« D'inutiles Notules pour l'Optique Moderne
de Daniel Spoerri » (1963),
de larges extraits d'une nouvelle édition revue
et augmentée ont été publiés
dans le n° 2 de Cnacarchives
consacré à Daniel Spoerri (1972) ;
« Asger Jorn au pied du Mur »
trilogue de l'artiste avec Noël Arnaud
et F.D. (1969) ;
Recitativo all' italiana (P.S. au T.P.L.)
illustré par Gianni Bertini (1970)...
Il a découvert les « Dessous d'Affiches » en 1957
et a fait partie
de toutes les expositions du Groupe
Nouveau Réaliste depuis sa fondation
jusqu'à la rétrospective de
novembre 1970 à Milan.
Comme Hains et Villeglé il a participé
- aux Biennales de Paris (de 1959 à 1965),
- aux Salons Comparaisons (de 1960 à 1964)
où il a créé la Salle d'Art dit Expérimental
en 1960,
- à l'« Art d'Assemblage »
(Musées d'Art Moderne de New York,
Dallas, Sans Francisco,
à « 50 ans de Collages »
au Musée des Arts Décoratifs à Paris,
et, en outre, à de nombreuses expositions
dans diverses Galeries,
groupant notamment les affichistes
(Galeries Schwarz et Apollinaire à Milan,
Staatsgalerie de Stuttgart).
Expositions personnelles Galeries « J »,
Paris 1962
(les Archi-Made) et 1964
(le mot nu mental),
Ad Libitum, Anvers, 1965,
Weiller, Paris, 1970.

bibliographie

Ouvrages généraux :

Alain Jouffroy,
« Une révolution du regard »,
Gallimard, 1964 ;
« L'avant-garde internationale de Paris depuis 1960 »,
in Kunst Unserer Zeit,
Dumont, Cologne, 1966.
Pierre Restany,
« Les Nouveaux réalistes »,
Planète, 1968.
Gassiot-Talabot et Otto Hahn,
« Art international »,
décembre 1964.

« Le lettrisme, pourquoi faire ? », 1964.

Nabi-bis, 1960.

œuvres exposées

Nabi bis, 1960,
Dessous d'affiche marouflé sur toile,
145 × 112 cm,
Collection de l'artiste,
exp. « Comparaisons »,
(salon Nika, exposition itinérante
dans les principales villes du Japon, 1961),
« Collages et objets », Galerie du Cercle, 1962.
« L'affiche lacérée, Gres Gallery, Chicago, 1964.
Le décor de l'envers, 1960,
Dessous d'affiche marouflée,
sur isorel dur, 1960,
158 × 190 cm,
Collection de l'artiste,
Salon Comparaisons, 1960.
Le lettrisme pourquoi faire ? 1964,
Dessous d'affiche plus manuscriptions de l'artiste,
marouflé sur toile,
195 × 130 cm,
Collection de l'artiste,
exp. Lettrisme et hypergraphie,
à la Galerie Stadler, 1964, Paris.
Le « M » du mot Mot-nu-mental, 1964,
Dessous d'affiche découpé en monolettre,
146 × 114 cm,
Collection de l'artiste,
« Le Mot-nu-mental », Galerie J. Paris,
(exposition particulière),
« Le merveilleux moderne »,
Lunds Konsthall, Suède, 1965,
(pentaptyque extrait du M.N.M.).
136, boulevard Saint-Germain,
zone bleue, 1966,
Dessous d'affiche marouflé sur toile,
130 × 195 cm,
Collection de l'artiste,
« Les dessous d'affiche de François Dufrêne »,
Galerie Weiller, 1970.
Deux figures de 3/4 pour un 25 figure, 1971,
Dessous d'affiche marouflé sur toile,
81 × 65 cm,
Collection de l'artiste.

« Les dessous d'affiches ont une morphologie particulière, conditionnée par une série de facteurs spécifiques : l'adhérence du papier à son support, les déteintes en profondeur dues à l'action de la colle, la salpêtrisation de la surface interne, l'estampage négatif de l'image située au recto de la feuille. Salpêtrisation et estampage produisent un « informel » de base qui est l'élément déterminant de l'image. Si Dufrêne reconnaît avoir subi pendant un temps l'influence de la vision colorée et construite de Villeglé, tout a changé avec les dessous d'affiches, d'où est exclue toute coloration vive, et qui développent un espace flou, allusif, fondu, voilé. Aux Matisse constructivistes d'un Villeglé s'opposent les Vuillard fondus et informels d'un Dufrêne.
Dufrêne, venu tard aux problèmes purement plastiques, a subi l'influence directe de l'abstraction lyrique alors proliférante dans ses dérivés informels ou tachistes. Autodidacte total, il n'a pas besoin de surmonter en lui les tentations — naturelles et immédiates chez un artiste formé selon les canons de l'esthétique traditionnelle — de composition formelle et d'équilibre chromatique. L'informel constitue l'acquis culturel immédiat, un vocabulaire plastique directement assimilable. »

Pierre Restany,
Les Nouveaux Réalistes,
éd. Planète, Paris, 1968,
pp. 78-79.

Cependant, c'est le 2 février 1954 que je rencontrai Raymond Hains. Il me fit aussitôt connaître Jacques de la Villeglé et je me liai rapidement d'amitié avec eux deux.
Leurs activités de « ravisseurs » d'affiches lacérées par les passants anonymes me laissaient, je dois le dire, totalement indifférent : je les considérais, sous cet angle, comme simplement, de doux maniaques, du moins jusqu'en ce mois d'octobre 1957, date de leur première exposition chez Colette Allendy. C'est là que j'eus la révélation de ce que pouvait être plastiquement le résultat d'une démarche qui, somme toute, m'avait paru tant soit peu « littéraire ».
A la fin de la même année, voyaient le jour de mes premiers DOS, DESSOUS ou ENVERS d'affiches, qu'ainsi, dès cet instant je désignai, indifféremment par l'un de ces trois termes dont le troisième a prévalu mais le second s'emploie.
Accompagnant Raymond, sur son invitation, dans un dépôt d'affiches qu'il venait de découvrir — sorte de chambre froide pour palissades située dans le quartier Glacière (cela manque de chaleur mais, quoi ? nous étions en décembre...) — « Tout ce que tu trouves bien, tu le mets de côté » me dit-il, et, illico, d'emplir de lambeaux choisis nos sacs à pomme de terre lorsque, tout à coup, eut lieu LA RENCONTRE. Car le dessous d'affiche, c'est d'abord une rencontre. Et elle s'inscrit pour moi (je le saisis moins obscurément par la suite mais j'en eus l'immédiate intuition) dans cette quête de la *ClScendance*, de l'En-deça, que je menai jusqu'alors, sur le seul plan du langage parlé ou écrit, et aussi dans une certaine ligne de *contOUESTation* du rôle de l'artiste (mais de l'art, ah ! non pas certes !).
Quoi qu'il en soit, je tombai en extase devant un assez grand panneau sur lequel s'était décalquée par places, en noir, gris et blanc, une affiche. De cet ensemble, japonisant en diable, je tirai quatre œuvrettes. J'en donnai une à Hains qui m'en avait instamment prié.
Arturo Schwarz emporta à Milan la plus petite (« le Mont Hokusaï ») mais je garde et regarde, mieux que « Le Métatorse », comme ma première *pierre*, « la Colonne Fantôme », ainsi dénommée par allusion à la Colonne Vendôme et à la forme phallique centrale si l'on consent à la lire autrement qu'à la façon d'une ville vue d'avion.
Les lettres, s'il s'en trouve, elles, ont subi la double altération objective d'une décalcomanie partielle et

Figures de 3/4 pour un 25 figure, 1971.

d'un ordre inversé, à quoi peut leur renversement s'ajouter pour de très subjectives *irraisons* d'esthétique. Ce ne sont plus alors que signes désignifiés, vidés de sang intellectuel, pures taches d'*impublicité* « récupération » du vil plomb POLITIQUE et sa transmutation en POETIQUE or. Ensemble d'onze 80 figure, exposé en 1964, mon MOT NU MENTAL s'est présenté, par contre, comme une séquence littéralement signifiante, celle-ci : M-O-T/N-U/M-EN-T-A-L dans laquelle les lettres, en alternance baroques et géométriques m'offraient (ces dernières surtout) des possibilités de restructurer par leur cerne précis l'informel interne.

ContOUESTation !

L'abolition de l'Art — craignons que ce ne soit l'abolition qui prenne bientôt une majuscule — j'en ai, quant à moi, depuis les années 50, très épisodiquement devisé : « Le destin de l'Art est « d'être-pour-la-mort », son contenu n'existera qu'à son abolition, son « essence » ne sera livrée qu'une fois l'art *descendu* au tournant de l'Histoire ; pour paraphraser Marx, il ne sera réalisé qu'une fois supprimé. C'est alors que naîtra l'art de VIVRE » écrivais-je en marge de l'Esthétique de Hegel en 1952, l'année où je présentai à Cannes « Tambours du Jugement premier », film IMAGINAIRE sans écran ni pellicule... « Je pense, continuais-je, que nous nous devons d'expédier l'Art, dont la destination ne fut jamais que celle d'un expédient, et j'ambitionne d'être compté parmi ses fossoyeurs. »

Depuis, les situationnistes ont écrit des pages « décisives » sur la question (c'est devenu un pensum) et notre Alain Jouffroy est allé — de son pas qui n'est pas, pour autant qu'il le voudrait, *perdu* — jusqu'en faire une plaquette (c'est tout un poème !).

L'abolition de l'Art, je la souhaite et l'appelle et l'attend. Mais l'art étant une forme et une mise en forme du défoulement, j'estime vain d'en estimer possible dans l'actuelle société, la pure et simple suppression.

Extrait de « Sur les dessous » (Flashes-back) de François Dufrêne.

jean dupuy

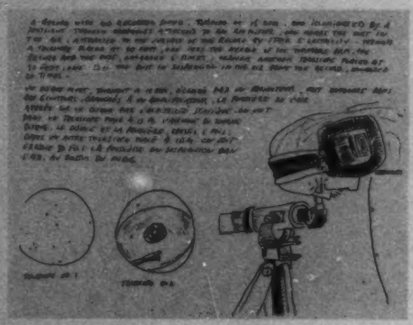
biographie

Mouliers (France), 1925,
vit à New York depuis 1967.
Commence par fréquenter l'école
des Beaux-Arts de Paris.
Expositions individuelles
à la Galerie A.G. (Paris, 1958)
et à la Galerie Aujourd'hui (Bruxelles, 1963).
Il part pour New York
et va se consacrer exclusivement
à un art technologique.
Sa première pièce « Heart beats dust »
est présentée entre 1968 et 1970
dans de nombreux musées américains
(New York, Hourton, Los Angeles...)
ainsi qu'à la Galerie Sonnabend (Paris, 1969).
Viennent ensuite le « Chœur pour six cœurs »
présentée au musée d'art moderne de New York
ainsi qu'à Paris, Bordeaux, Le Creusot ;
« Paris-Bordeaux » à Paris, Milan, New York...
Il a participé à l'exposition « The Machine... »
(New York, 1968)
ainsi qu'à « Art and Technology »
(Los Angeles, 1971).
En 1971, il organise l'exposition
« Nature et technologie »
(Festival Sigma 7, Bordeaux).
Expositions individuelles à la Galerie Sonnabend,
Paris, 1970, New York, 1972.
Dirige une classe de « Nature and Technology »
à la School of Visual Arts.

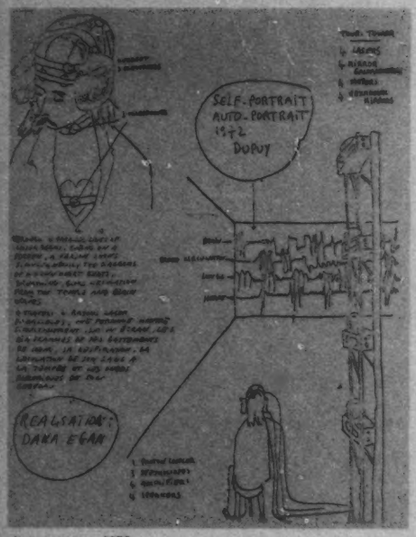
bibliographie

Chroniques de l'Art Vivant,
n° 28, décembre 1971.
Conversation à trois,
interview par P. Gaudibert et G. Brownstone,
Opus international, avril 1970.
Jean-Marc Poinsot,
« Opus-actualités », Opus, n° 23, 1971.
Catalogue de l'exposition,
« Art and Technology »,
Los Angeles County,
Museum of Art, 1971.
Catalogue de l'exposition,
« The Machine as seen at the end
of Mechanical age »,
Museum of Modern Art,
New York, 1968.

Heart beats dust, 1968.



Aéro-air, 1971-1972.



Autoportrait, 1972.

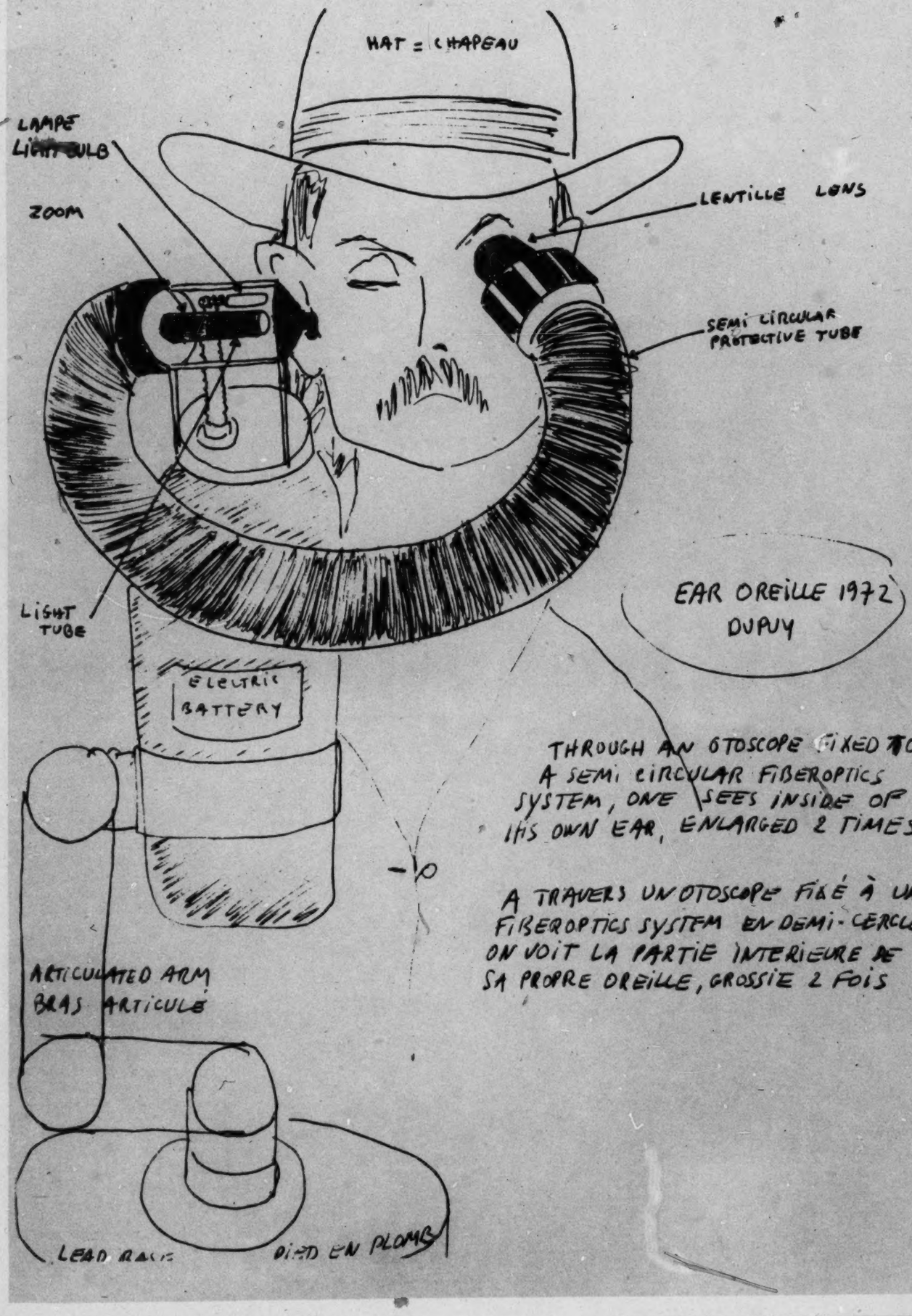
œuvres exposées

« Heart Beats Dust », 1968,
Stéthoscope électronique, haut-parleur, amplificateur, pigment, boîte plexi, projecteur, 180 × 60 × 60 cm, Galerie Sonnabend.
« Aero-air », 1971-1972,
Disque muet + tourne-disque + amplificateur + écouteurs + projecteur (500 W) + (2 télescopes). Collection de l'artiste.
« Oreille », 1972,
Otoscope, lentilles stéréoscopiques, « Fiber optics system », support. Fonds National d'Art Contemporain, et collection de l'artiste.

« ...que veut donc nous démontrer Dupuy en parlant de phénomènes aussi simples avec son matériel perfectionné ? Ce travail se présente comme le moyen de faire apparaître des propriétés de l'air dans lequel nous vivons et auquel nous ne prêtons pas attention. Si les appareils employés sont bien connus, Dupuy cherche à utiliser les plus parfaits et ceci n'est pas sans raisons. Plus l'appareil sera perfectionné, plus il en obtiendra ce qu'il veut ; ainsi, son rayon lumineux doit-il être très puissant et le tourne-disque sensible, mais avec un moteur silencieux et des haut-parleurs sans parasites. La surenchère technologique est donc garante de la simplicité du phénomène mis en évidence. Et je crois que c'est déjà un caractère assez important de l'art technologique que de provoquer une sorte de contraste entre la simplicité du résultat obtenu et la complexité des moyens techniques. Ce contraste peut être considéré comme poétique dans la mesure où il met côte à côte le « bel appareillage », œuvre de l'homme, et chez Dupuy la nature retrouvée grâce à la machine. Aucun doute que la technologie avancée présente un attrait pour l'artiste comme pour le profane ; celui-là, trouvant un nouveau moyen d'élargir le domaine des sensations, joue avec son instrument pour redécouvrir ou plutôt reconstruire l'idée que nous nous faisons de notre monde. »

Jean-Marc Poinsot,
« Opus-Actualités »,
Opus international,
n° 23, 1971.

Oreille, 1972.



EAR OREILLE 1972
DUPUY

THROUGH AN OTOSCOPE FIXED TO A SEMI CIRCULAR FIBEROPTICS SYSTEM, ONE SEES INSIDE OF HIS OWN EAR, ENLARGED 2 TIMES

A TRAVERS UN OTOSCOPE FIXÉ À UN FIBEROPTICS SYSTEM EN DEMI-CERCLE, ON VOIT LA PARTIE INTERIEURE DE SA PROPRE OREILLE, GROSSIE 2 FOIS

erro

biographie

Gudmundur Gudmundsson Erro,
né en 1932 à Olafsvik, Islande.
Etudes à l'Académie des Beaux-Arts
de Reykjavik, puis d'Oslo.
De 1953 à 57, nombreux voyages :
Espagne, Allemagne, France, Italie, Israël.
1958 : s'installe à Paris.
Vit et travaille à Paris.

Principales expositions :

1958
Galerie Chirvan, Paris.
1961
Galleria del Cavallino, Venise.
Galerie Sydow, Francfort.
Salon des Surindépendants, Paris.
Salon de Mai, Paris et Stedelijk Museum,
Amsterdam.
1962
Catastrophe Happening avec J.-J. Lebel,
Galerie R. Cordier, Paris.
Premier « mecanifest » publié à Venise.
Salon de Mai, Paris.
1963
Galerie Saint Germain, Paris.
Galerie Gertrude Stein, New York.
Second « Mecanifest », Venise.
Salon de Mai, Paris.
3e Biennale des Jeunes, Paris.
1964
Galerie Smith, Paris.
Galerie Schwarz, Milan.
Biennale de Tokyo.
« Le Surréalisme »,
Galerie Charpentier, Paris.
« L'Art et la révolution algérienne »,
Alger.
Biennale de Sao Paulo.
Commence son premier film Grimaces.
1965
Galleria l'Attico, Rome.
Galeries Saint-Germain et Ranson, Paris.
IVe Biennale des Jeunes, Paris.
Salon de la Jeune Peinture, Paris.
« La Figuration narrative
dans l'Art contemporain », Paris.
« Voyage en U.R.S. et à New York ».
1966
Salon de la Jeune Peinture, Paris.
Labyrinthe, Berlin.
Salon de Mai, Paris, Skopje, Belgrade.
« L'Art Fantastique contemporain », Antibes.
Second film « Stars ».
1967
Galerie Schwarz, Milan.
Ve Biennale des Jeunes, Paris.
« Le Monde en question »,
Musée d'Art Moderne, Paris.
« Science Fiction », Kunsthalle, Berne.

jusqu'en 1971
Plusieurs voyages à New York et en U.R.S.S.
1971
Passe une année à Berlin.
Acteur dans le film « Vacanze nel
Deserto » de Valerio Adami.
1972
Fait un tour du monde.

bibliographie

Une bibliographie détaillée est donnée dans
Catalogue 1948-1955,
Paris 1968.
Editions Georges Fall.
Catalogue 1955-1970,
Paris 1970.
Editions Georges Fall.

The queen of speed, 1970.

Inscape, 1968.

La vitesse de Frédéric le Grand, 1971.

American interior, 1968.

œuvres exposées

The background of Pollock, 1967,
Huile sur toile,
200 × 260 cm,
Fonds national d'art contemporain.
American interior, 1968,
Huile sur toile,
140 × 200 cm,
Collection particulière.
exp. Kunst und Politik,
Kunstverein Karlsruhe.
Inscape, 1968,
200 × 300 cm,
Collection particulière.
exp. Peintures et objets,
Musée Galliera, Paris, 1971.
Carscape, 1969,
Huile sur toile,
200 × 300 cm,
Collection particulière.
The queen of speed, 1970,
Huile sur toile,
162 × 130 cm,
Collection particulière.
exp. Galerie 3, Laplace, 1971.
La vitesse de Frédéric le Grand, 1972,
Huile sur toile,
162 × 130 cm,
Collection particulière.
exp. Galerie 3, Laplace, 1971.

Un jugement sur l'œuvre déjà considérable de Erro relèverait aujourd'hui de l'hypothèse pure et simple. Une immense machine infiniment complexe est en marche et nous ne pouvons qu'en suivre, désorientés et stupéfaits, l'évolution vers un but qui ne ressemble à aucun de ceux que les peintres actuels se fixent. Il serait aussi oiseux d'évoquer à son propos le fantastique, Jérôme Bosh, William Blake, l'électronique, la psychiatrie, Kafka ou la physique nucléaire. Le fait que Ferró, pour s'exprimer, ait choisi la peinture, démontre au moins que cette dernière n'est pas aussi « à bout de souffle » que ne le prétendent certains.

Robert Lebel,
1962.

Le propos d'Erró n'est rien moins que l'Histoire de l'Art et des Hommes, histoire comparée des civilisations, de l'âge de pierre à celui de la croix gammée, des grottes de Lascaux au nouveau réalisme. Franco (le visage serein pour effigie de timbre-poste) en compagnie de Rintintin (le chien des enfants) se laisse embourber dans une marée de fausses couches, une arche de Noé pour monstres, bourreaux et torturés. Erró nous permet une révision et une mise en cause de notre héritage culturel. L'interrogation du spectateur porte donc essentiellement sur les valeurs établies de l'Art et non sur l'éventuelle et prétendue nouveauté. Elle autorise enfin le recul lucide, critique et sans parti pris. Ce n'est pas Dubuffet préconisant la destruction des monuments de Paris pour élever à la place des monuments Dubuffet. La peinture d'Erró est une peinture d'assemblage narrative sans doute, comme d'autres peintures actuelles, mais sans prétendre se raconter elle-même. Bouleversant toutes classifications, elle est inclassable.

Catherine Millet,
Les Lettres Françaises,
7 mai 1969.

Carscape, 1970.

étienne-martin

biographie

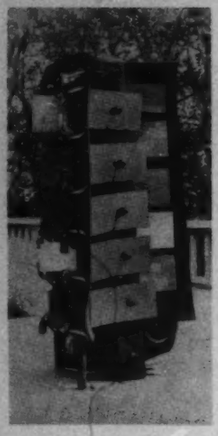
Loriol (Drôme), 4 février 1913. Vit à Paris.
De 1929 à 1933,
études à l'Ecole des Beaux-Arts de Lyon,
puis s'installe à Paris
où il suit les cours de Malfray
à l'Académie Ranson.
En 1938-1939,
participe au groupe « Témoignage »
fondé par Marcel Michaud à Lyon
et René Breteau à Paris.
Prix Blumenthal (1948)
et de la Jeune Sculpture (1949).
Collabore en 1958
avec F. Stahly pour l'architecture
et la décoration de la chapelle
du Pavillon pontifical
à l'exposition internationale de Bruxelles
et pour la décoration de l'église de Baccarat.
Première exposition particulière
à la Galerie Breteau, Paris, 1960
(Les Demeures).
Participe en 1962 à l'exposition « L'Objet »
au Musée des Arts Décoratifs de Paris.
Expositions rétrospectives
Galerie Breteau à Paris,
à la Kunsthalle de Berne et au Stedelijk Museum
d'Amsterdam en 1963,
au Stedelijk Van Abbe Museum d'Eindhoven
en 1964,
au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1965,
au Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Etienne
en 1966.
Grand Prix de Sculpture,
Biennale de Venise, 1966 ;
Grand Prix National des Arts, 1967.
Participe à l'exposition « Trois Sculptures »,
Centre National d'Art Contemporain, Paris, 1968.
Rétrospective à la Maison de la Culture, 1970.
Est élu cette même année
à l'Académie des Beaux-Arts.
Œuvres monumentales
réalisées au titre du 1 °/₀ à Vannes, Lyon, Lille.
Enseigne à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts.

bibliographie

Alain Jouffroy,
Portrait d'un Artiste, Etienne-Martin.
Art, Spectacles, Paris (8-2), 1956.
Michel Ragon,
Etienne-Martin, « Cimaise »,
Paris, juillet-septembre 1960.
Pierre Guéguen,
Etienne-Martin, Aujourd'hui n° 28.
Pierre Descargues,
Etienne-Martin, sculpteur de maisons ou
architecte de sculptures,
Tribune de Lausanne (Dimanche 20-11).
J.-F. Chabrun,
Les Demeures d'Etienne-Martin,
L'Express, Paris (1-12).
P.-M. Grand,
Les Demeures d'Etienne-Martin,
Le Monde, Paris (30-12).
Denys Chevalier,
Etienne-Martin, XX^e Siècle, n° 16, 1962.
Pierre Restany,
Le Manteau d'Etienne-Martin,
Cimaise, Paris (juillet), 1962.
Luce Hotin,
Etienne-Martin,
L'œil, Paris (décembre), 1963.
Guy Weelen,
Etienne-Martin, Grandeur et Mystère,
Les Lettres Françaises, Paris (1-7), 1965.
R.-V. Gindertael,
Le Grand œuvre d'Etienne-Martin,
Quadrum n° 19, Bruxelles, 1965.
J.-C. Ammann,
Der Bildhauer Etienne-Martin,
Werk Winterthur - Suisse, mai, 1967.
J.-D. Rey,
Etienne-Martin, Jardin des Arts,
n^os 151-153, 1967.
Michel Ragon,
Etienne-Martin,
sculpteur abstrait, sculpteur figuratif,
Jardin des Arts, novembre 1968.
Zodiaque,
Numéro spécial, n° 81, 1969.
Michel Ragon,
Etienne-Martin,
éd. La Connaissance, Bruxelles, 1970.

Abécédaire, 1967.

Le grand couple, 1960.



La ribambelle, 1969.

œuvres exposées

Dessin en fil de fer.
Etude pour Demeure I, 1958,
Assemblage,
fil de fer,
100 cm,
Coll. de l'artiste.
Demeure N° 9, 1966,
Sculpture bois,
200 cm,
Coll. de l'artiste.
Abécédaire, 1967,
Bois,
130 cm,
Coll. de l'artiste.
Le miroir aux alouettes, 1967,
Fil de fer,
30 × 70 × 20 cm,
Coll. de l'artiste.
L'amandier, 1969,
Bois,
210 cm,
Coll. Mme Delpérier, Paris.
Ribambelle, 1969,
Assemblage,
métal,
200 cm,
Coll. de l'artiste.
Arbre-signal, 1972,
Construction métal,
300 cm,
Coll. de l'artiste.
Déambulation, 1972,
Carton peint,
500 × 500 cm,
Coll. de l'artiste,
exp. Etienne Martin,
Musée Rodin, 1972.
XXI° Lame du tarot, 1969,
Bronze,
155 × 90 × 70 cm,
Collection Michel Couturier et Cie, Paris,
Bibl. M. Ragon, Etienne Martin,
Ed. La Connaissance, Bruxelles,
exp. Galerie Couturier, Paris, 1970,
Maison de la Culture de Rennes, 1970,
Musée Rodin, Paris, 1972.

« ...Si l'on s'en tient uniquement à l'esthétique, Etienne-Martin est le seul sculpteur français contemporain qui puisse, par la force d'expression de ses sculptures, se comparer à Rodin. Mais s'en tenir seulement à l'esthétique, ce serait néanmoins mal comprendre la démarche totale de ce sculpteur : « On ne peut comprendre ses sculptures uniquement d'une manière visuelle écrit Jean-Christophe Ammann (*Werk*, mai 1967). On a besoin de connaissances sur la thématique ésotérique, source inépuisable, qui présente toute sculpture comme composante d'un cosmos, cosmos que nous trouvons apparenté, également chez Etienne-Martin, à un jeu de tarot du Moyen-Age composé de vingt-deux cartes : une synthèse d'éléments cabalistiques, allégoriques et symboliques qui représentent en images une philosophie originale. » Et J.C. Ammann ajoute : « Du fait de son expression hermétique, l'œuvre d'Etienne-Martin est une des plus difficiles du XX° siècle. »
...Il y a dans la sculpture d'Etienne-Martin, tant dans sa technique, que dans son expression, un certain archaïsme, un certain "brutalisme". Il aime la taille directe dans le tronc d'arbre et affectionne particulièrement ce bois aujourd'hui dédaigné par la majorité des sculpteurs (« Plus vous trifouillez le bois, dit-il, plus il devient beau, étonnant ! »)...
...De l'œuf de Brancusi, couvé par Etienne-Martin, est sorti un dinosaure. Les sculptures articulées sont aujourd'hui relativement nombreuses. Mais lorsque Etienne-Martin créa sa première sculpture ouvrante en 1948, ce corps tabernacle était aussi insolite que ses *Passementeries* qui datent de l'année suivante.
Ne nous étonnons donc pas que l'œuvre d'Etienne-Martin ait dû attendre aussi longtemps pour passer de la vie retirée à la vie publique ; ni que, depuis, son rayonnement soit devenu aussi grand...
..On sait que la maison est, au dire des psychiatres, le symbole de la mère, du giron maternel, du refuge de l'enfance. Et le Dr Paul Racamier écrit ceci, qui pourrait s'adapter étrangement à la démarche poétique d'Etienne-Martin : « La maison, dans les rêves des gens, ne représente pas seulement une sorte de symbole de leur mère, de la femme en général, mais peut-être un symbole de leur propre personne ; c'est-à-dire que le sujet se représente par sa propre maison, ou par une maison qui est en lui. »
D'autres commentateurs de l'œuvre d'Etienne-Martin ont recherché de telles concordances. Pierre Joly cite Rilke qui évoque quelque part, ainsi, la maison de son enfance : « Tout est répandu en moi, les chambres, les escaliers, qui descendaient avec une lenteur si cérémonieuse, d'autres escaliers, cages étroites montant en spirales, dans l'obscurité desquels on avançait comme le sang dans les veines. »

Etienne-Martin,
par Michel Ragon,
éd. La Connaissance,
Bruxelles, 1970.

Etienne-Martin a créé, en dehors de toutes les tendances tapageuses actuelles, une œuvre personnelle, d'aspects divers, faite de puissance plastique, d'un langage hermétique. Etienne-Martin, créateur de sa propre Mythologie, est sculpteur et alchimiste en même temps...
Dans cette impulsion de l'acte, à la fois artisanal et créateur, la force de sa poigne de sculpteur est néanmoins dirigée par une pensée nuancée extrêmement sensible aux symboles et analogies, qui puise sa richesse dans son univers personnel. Cette Mythologie est déjà une œuvre d'art réalisée, un monde en soi, dans lequel ce qui est conçu et à concevoir, ce qui est vécu et souffert, ce qui est de l'ordre sensuel et de la compréhension, se révèlent dans une forme plastique toujours renouvelée...

Extrait de la préface
de H. Szeemann
pour l'exposition rétrospective
d'Etienne-Martin
à la Kunsthalle de Berne,
novembre 1963.

jean-michel folon

bibliographie

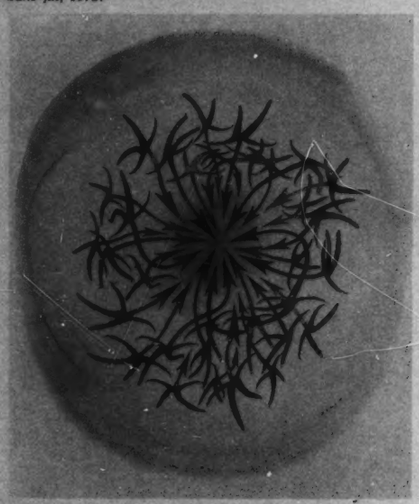
Jean-Michel Folon
est né à Bruxelles en 1934.
Il suit les cours de l'abbaye de la Cambre
et interrompt ses études d'architecture
pour se consacrer au dessin.
Ses dessins souvent en couleurs
sont inspirés par l'énorme absurdité du destin.
« L'humour, dit Folon,
c'est le refus de parler tragiquement
des choses tragiques ».
Il collabore à Holiday, Fortune,
Graphis, The New Yorker,
le Nouvel Observateur
pour lesquels il réalise des couvertures en couleur.
En 1965, il obtient le Grand Prix
de la troisième Triennale de l'Humour dans l'Art
et reçoit en 1966
le Certificat du Mérite de l'Art Directors Club
of New York.
Il collabore aux films
« Qui êtes-vous Polly Magoo ? »
et « Mister Freedom » de William Klein
et réalise avec Alain Resnais
un film de deux minutes
intitulé « Le Cri ».
Il a également réalisé plusieurs travaux pour
Olivetti,
en collaboration avec Giorgio Soavi.
Pour la Section Française
de la Triennale de Milan,
il exécute en 1968 un mural de 36 m2.
Au cours des dernières années
son œuvre graphique s'efface de plus en plus
devant des recherches strictement picturales.

Expositions personnelles :

1968
Galerie de France, Paris.
Lefebre Gallery, New York.
1969
Ichibankan Gallery, Tokyo.
Lefebre Gallery, New York.
1970
Biennale de Venise.
Galleria il Milione, Milan.
1971
Musée des Arts Décoratifs, Paris.
1972
Palais des Beaux-Arts, Charleroi.
Musée d'Art Moderne, Bruxelles.
Castello Sforzesco, Milan.

Ville bleue, 1972.

Sans fin, 1972.



Fièvre, 1971.

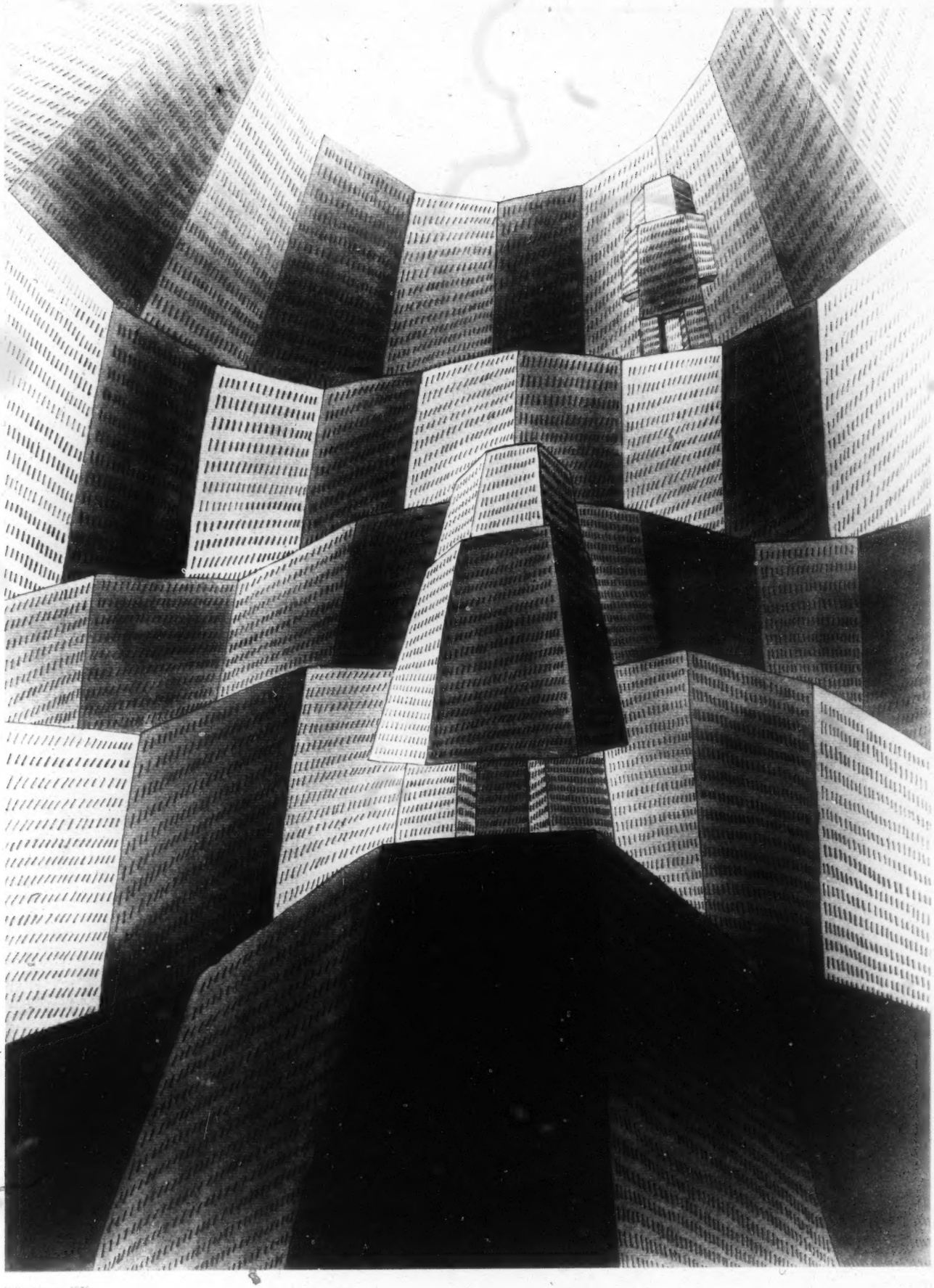
Libre, 1972.

œuvres exposées

Ville éteinte, 1970,
Encre de chine,
74 × 52 cm.
Collection particulière.
Fièvre, 1971,
Aquarelle,
56 × 47 cm.
Collection particulière.
Sans fin, 1971,
Aquarelle,
67 × 100 cm,
Collection particulière.
Dans le ciel, 1972,
Aquarelle,
72 × 104 cm,
Collection particulière.
Enchaînés, 1972,
Aquarelle,
72 × 104 cm,
Collection particulière.
Libre, 1972,
Aquarelle,
56 × 76 cm,
Collection particulière.
Toutes directions, 1972,
Aquarelle,
67 × 100 cm,
Collection particulière.
Vide, 1972,
Aquarelle,
67 × 100 cm,
Collection particulière.
Ville bleue, 1972,
Aquarelle,
56 × 76 cm,
Collection particulière.
Comme une pieuvre, 1972,
Sérigraphie,
120 × 240 cm,
Collection particulière.

On vit dans la jungle des villes. Et les signaux poussent comme des arbres. A la place des arbres — On étouffe sous les flèches qui nous étranglent comme des lianes. La flèche était la première invention de l'homme pour se défendre. Maintenant, il faut se défendre contre les flèches. C'est la maladie des villes. C'est le thème de mes dessins. Parce que je veux témoigner de ce que je suis en train de vivre. Pour moi, dessiner, ce n'est pas regarder une feuille blanche en se demandant ce qu'on va faire. Dessiner, c'est marcher dans les rues et regarder la vie — je ne comprends pas mes dessins. L'imagination est plus forte que nous. Les choses qui l'ont frappée s'arrangent entre elles et se mettent à vivre sur le papier. Je suis seulement le premier spectateur de mon travail. Et s'il est un point de départ à l'imagination de celui qui le regarde, il trouve son sens.

Folon,
The Times they are a changin.
(Bob Dylan).



Ville éternité, 1970

wolfgang gäfgen

biographie

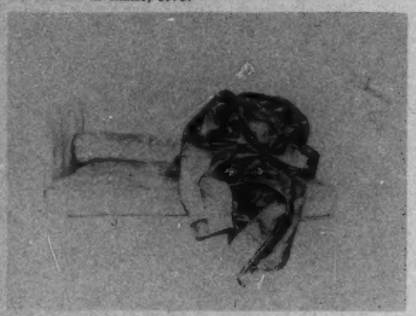
1936
Né à Hamburg, Allemagne.
1957-1961
Etudes à Hamburg et Stuttgart.
1961
Séjour chez Otto Dix.
S'installe à Paris.

Expositions personnelles :

1963
Biennale des jeunes, Paris.
« Kunstpreis der Deutschen Jugend »,
Baden-Baden.
1965
Junger Western, Recklinghausen.
Alternative Attuali, Aquila.
1966
Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Paris.
1967
Internationale Graphik,
Overbeck-Gesellschaft, Lübeck.
1968
Salon de Mai, Paris.
1ère Biennale Internationale de l'estampe,
Paris.
« L'art vivant 1965-1968 », Fondation Maeght,
St-Paul-de-Vence.
Overbeck-Gesellschaft, Lübeck.
1970
« Image-Dessin », ARC, Paris.
IIe Biennale Internationale de l'estampe, Paris.
3. Internationale der Zeichnung, Darmstadt.
Galerie Withofs, Bruxelles.
Goethe-Institut, Marseille.
1971
Kunsthalle Bielefeld.
9 Exposition International de Gravure,
Ljubljana « Aktivae 71 », Münich.
9 Dessinateurs, Galerie Withofs, Bruxelles.
1972
IVe Biennale Internationale de la Gravure,
Cracovie.
German Art of the Sixties,
Afrique du Sud.

Verhüllung I, 1971.

Homme sur la chaise, 1970.



Manteau sur canapé, 1971.

Chaise, 1970.

œuvres exposées

Chaise I, 1970,
Dessin,
65 × 50 cm.
Collection R. Withofs, Bruxelles,
exp. « 9 dessinateurs », Galerie Withofs.
Chaise II,
Dessin,
65 × 50 cm,
Collection R. Withofs, Bruxelles,
exp. « 9 dessinateurs », Galerie Withofs.
Chaise haute,
Dessin,
76 × 56 cm,
Collection R. Withofs, Bruxelles,
exp. « 9 dessinateurs », Galerie Withofs.
Manteau, 1970,
Dessin,
76 × 56 cm,
Collection de l'artiste.
Manteau sur canapé, 1971,
Dessin,
56 × 76 cm,
Collection R. Withofs, Bruxelles,
Sans titre,
Dessin,
120 × 90 cm,
Collection de l'artiste.
Sans titre,
Dessin,
120 × 90 cm,
Collection de l'artiste.
Sans titre,
Dessin,
120 × 90 cm,
Collection de l'artiste.
Verhüllung,
Dessin,
76 × 56 cm,
Collection particulière.
Verhüllung,
Dessin,
76 × 56 cm,
Collection particulière.
Manteau ceinturé,
Gravure à la manière noire,
76 × 56 cm,
Collection de l'artiste.
Manteau enchaîné,
Gravure à la manière noire,
76 × 56 cm,
Collection de l'artiste.
Manteau enchaîné II,
Gravure à la manière noire,
76 × 56 cm,
Collection de l'artiste.
Veste,
Gravure à la manière noire,
76 × 56 cm,
Collection de l'artiste.

Je me sens toujours gêné à la pensée que ce que je fais pourrait être compris comme signe de quelque chose que je voudrais dire. J'ai en effet l'impression de ne vouloir signifier rien d'autre que ce que je fais. Chaque fois que quelqu'un semble connaître mes intentions mieux que moi-même, je suis un peu terrorisé. Mais, la plupart du temps, je constate avec soulagement que le sens que l'on attribue à ma production concerne moins le FAIRE que le FAIT — surtout son utilisation ultérieure. Alors, je suis heureusement déjà occupé par autre chose, qui exige toute mon attention et ne permet pas de divagations théoriques.

Il va de soi que je me rends compte d'une certaine ressemblance entre mes productions. Mais je n'en tirerais pas de conclusions hâtives ; car il est difficile de reconnaître quelles sont les correspondances qui appartiennent au prétexte et dans quelle mesure elles entrent dans le résultat. L'essentiel, excitation et satisfaction, se situe de toute façon entre le prétexte et le résultat. La chose dont il s'agit ne peut être que saisie ni à l'un ni à l'autre bout.

Quand je dois expliquer pourquoi je recommence toujours, et quelles sont mes préoccupations principales, je n'ai d'autre réponse que le travail lui-même, ce silence qui se condense et apparaît comme objet. Proches et distantes à la fois, les objets résistent à l'usage et au bavardage qui les sollicite sans cesse pour une fonction, pour un sens. Leur mutité proteste. Elle n'énonce pas, mais dénonce.

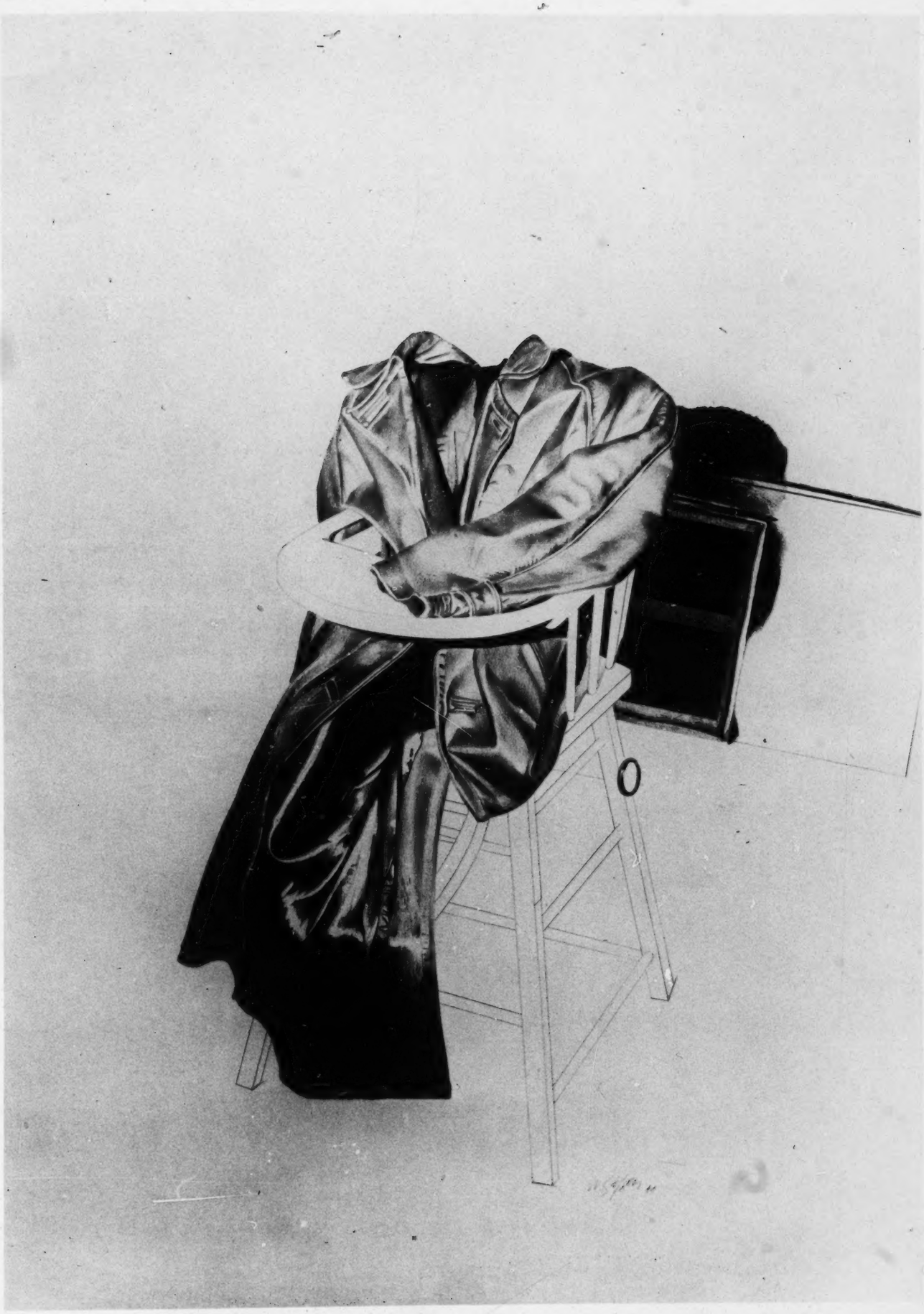
GAFGEN

Venu de son Hambourg natal en 1961, à l'âge de 25 ans, voilà 9 ans que Wolfgang Gäfgen vit à Paris, où il grave (pour subsister) et dessine (pour exister).

...l'art de Gäfgen manifeste au possible sa spécificité germanique, avec tout ce que cela implique de mobiles psychiques et politiques, lesquels, dans le contexte occidental, ont donné naissance à la seule école artistique qu'on puisse aujourd'hui qualifier expressément de nationale. A ce titre, la prédilection successive de Gäfgen pour certains sujets signifiants est typique et révélatrice : ces portes entrouvertes avec leur poignée dardée dans le vide, ces cuirs noirs (coussins de canapé, manteaux et blousons), ces objets très lisses, denses, tendus (boules, cuillers), ces étoffes, tapis et couvertures traités comme des organes, toujours dans la solitude d'une pièce aux murs aveugles et nus. Par bonheur, rien là-dedans d'un de ces vocabulaires fétichistes ou arbitrairement rassemblés qui aboutissent généralement à une sclérose ou un ressassement prématurés de l'expression. L'inventaire figuratif de Gäfgen est soutenu par une sensualité vivante, sciemment ou non forcenée, et quelque peu hagarde, dont l'extraordinaire efficacité tient à sa retenue volontaire, égale et constante. De là le sentiment de rigueur, d'exactitude implacables, parfois jusqu'à la cruauté, qui domine toute la signification de cet art.

Pierre Léonard,
Plaisir de France,
septembre 1970.

Manteau, 1970.



gérard gasiorowski

biographie

Né à Paris le 30 mars 1930.
Etudes à l'Ecole dès Arts Appliqués à l'Industrie.
Commence de peindre en 1955 ;
s'interrompt en 1957.
Reprend la peinture en 1964.
Vit et travaille à Paris.

Expositions :

1965
Galerie Mathias Fels, Paris.
Galerie du Ranelagh, Paris.
Salon de la Jeune Peinture, Paris.
« Donner à voir », Galerie Creuze, Paris.
1970
Galerie Thélen Essen.
Kunstmarkt, Cologne.
1971
Galerie Thelen, Cologne.
Kunstmarkt, Cologne.
1972
Galerie Laplace 3, Paris.

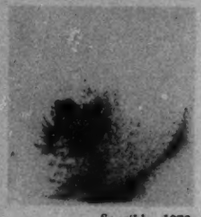
Margot, 1971.

L'angélus, 1971.

Clémence Blachet et Augustin Cuvier, 1971.

Gribouille, 1972.

L'arrosoir devers les bois, 1971.



Sensible, 1972.

Georgette, 1972.

œuvres exposées

Albertine disparue,
7 peintures acryliqucs sur toile.
Georgette,
54 × 81 cm.
Gribouille,
55 × 38 cm.
L'arrosoir de vers les bois,
55 × 38 cm.
Sensible,
55 × 38 cm.
Clémence Blachet 1823-1904,
Augustin Cuvier, 1825-1890,
55 × 38 cm,
Gérard,
55 × 38 cm.
Beauté,
55 × 38 cm,
Coll. de l'artiste.
Margot,
Acrylique toile,
130 × 81 cm,
Collection de l'artiste.
Le passage,
Acrylique sur toile,
130 × 195 cm.
Coll. de l'artiste.
Dans les campagnes...,
Acrylique sur toile,
162 × 130 cm,
Coll. de l'artiste.
L'angélus,
Acrylique sur toile,
114 × 195 cm,
Fonds National d'Art Contemporain.

Dans les campagnes, 1966.

raymond hains

biographie

1926
Raymond Hains.
Né à Saint-Brieuc, France.
Réside à Venise et à Paris.

Expositions personnelles :

1948
Galerie Colette Allendy, Paris.
1961
Galerie J., Paris.
1962
Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.
1963
Galerie J., Paris.
1964
Galleria del Léone, Venise.
1965
Galerie Iris Clert, Paris.
Galleria san Petronia, Bologne.
Galleria Apollinaire, Milan.
Galerie Iris Clert, Paris.

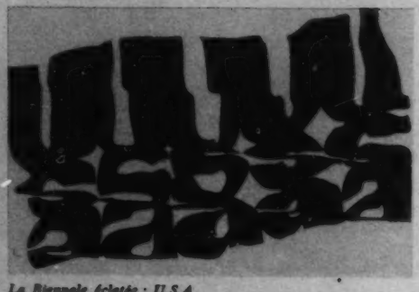
Expositions collectives :

Avec Dufrène et Villeglé il a participé
aux Biennales de Paris (de 1959 à 1965),
aux Salons Comparaisons (de 1960 à 1964),
où il a créé la Salle d'Art dit Expérimental
en 1960,
à l'« Art d'Assemblage » (Musées d'Art Moderne
de New York,
Dallas, San Francisco,
à « 50 ans de Collages »
au Musée des Arts Décoratifs à Paris.
et, en outre, à de nombreuses expositions
dans diverses Galeries,
groupant notamment les affichistes.
(Galeries Schwarz et Apollinaire à Milan,
Staatsgalerie de Stuttgart.

Films et publications :

1949
Films « Loi du 29 juillet 1881 »
et « Saint-Germain des précolombiens »
(en collaboration avec Villeglé).
1950
Film « Etude aux allures ».
1953
Livre « Hépérile éclaté » en collaboration avec
Camille Bryen).

Le prix Marzotto, 1966.



La Biennale éclatée : U.S.A.

La Biennale éclatée : Israël.

Avec le grand concours de l'Humanité.

œuvres exposées

Sans titre N° 19, 1962,
Affiches lacérées,
Galerie Mathias Fels,
exp. Sydney Janis, 1964.
Le marronnier des champs (époque Delage),
Affiches lacérées,
220 × 340 cm.
Coll. de l'artiste.
« Avec le grand concours de l'Humanité »,
Affiches lacérées,
0,96 × 2,23 m,
Coll. Jeanine Restany.
Pochette d'allumettes roses à tête jaune, deux rangées complètes,
Tableau objet, 1964.
130 × 99 cm,
Galerie J. Tronche, Paris.
La barette du mérite artistique, (de Gérard Deschamps),
Décernée au Président Marzotto,
panneau photographique, 1966.
Coll. de l'artiste.
Les catalogues de la Biennale,
3 panneaux,
plexiglass peint,
100 × 130 cm,
Coll. de l'artiste.
Fonds National d'Art Contemporain.
La Biennale éclatée, Brazil, Israël,
Suite de lithos,
Fonds National d'Art Contemporain.
La palissade des emplacements réservés, 1959-1972,
Pièce réalisée pour l'exposition,
(Documents :
Entremets de la Palissade,
et portrait de la Palice).

L'esprit de Hains a une envergure mythologique. Symboles, références allusives, jeux de mots, associations d'idées constituent la trame structurelle de sa vision et en conditionnent étroitement les aspects les plus diversifiés. L'instinct de Villeglé est impitoyablement logique dans son analyse formelle, il est tout naturellement porté à la récupération picturale des éléments éclatés du langage...

Pierre Restany.

« Le décollage est un geste d'appropriation pur, immédiat.
...Il implique donc d'emblée le refus de tous les processus d'adjonction (qu'il s'agisse d'éléments allogènes ou homogènes). En revanche, une certaine marge est laissée à la liberté d'improvisation par le biais de la lacération. Le geste lacérateur n'est pas additif ; il modifie la morphologie extérieure de l'image sans en altérer la qualité intrinsèque ; il tire sa justification de l'impulsion nécessaire et suffisante qui le motive directement dans l'espace et le temps.
A côté de cette recherche esthétique pure, il s'est développé chez Hains — comme une constante parallèle — une sorte de mythologie humoristique, génératrice d'associations d'idées imprévues au premier abord et qui obéissent pourtant à une véritable logique des contradictions...
Sa logorrhée associative est à la fois le commentaire explicatif et le jalon ordonnateur de sa démarche : l'expression écrite, avec ses exigences synthétiques, ne convient guère à ce piéton regardeur en perpétuel monologue avec lui-même. Ses principales trouvailles viennent se graver dans sa mémoire, qu'elles hantent de manière obsessionnelle. »

Pierre Restany,
Les Nouveaux Réalistes,
éd. Planète, Paris, 1968,
pp. 65, 70.

Palissade, 1972.

hantaï

biographie

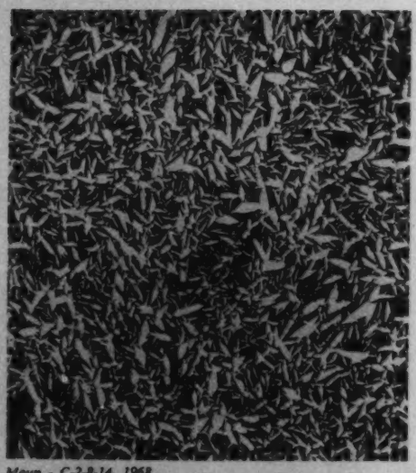
Simon Hantaï, né en 1922 à Bia (Hongrie), naturalisé français.
Après des études
à l'Ecole des Beaux-Arts de Budapest,
il parcourt à pied l'Italie en 1948
et aboutit en France
où il se fixe en 1949.
Les paysages et personnages fantastiques
qu'il peint alors attirent sur lui
l'attention d'André Breton
qui préface sa 1ère exposition
à l'« Etoile Scellée » en 1953.
Il rompt avec le groupe surréaliste en 1955
à propos de l'exposition
« Alice au Pays des Merveilles »,
organisée par Charles Estienne.
Il avait en vain tenté de convaincre
A. Breton et ses amis que l'abstraction lyrique
et le dripping de Pollock constituaient
une capture de l'inconscient conforme
à leurs théories.
Ses recherches l'orientent
vers l'appréhension d'un « espace lyrique
à partir d'une méthode non gestuelle ».
Il recourt aux « pliures »,
peignant sur des toiles froissées,
pliées, nouées qu'il développe ensuite.
Le caractère imprévisible des formes
ainsi obtenues permet d'éliminer le recours
aux éléments imaginaires préconçues.
Cette méthode trouve son accomplissement
dans la série des « Mariales »
(1960-72), des « Catamurons » (1963-64),
La Saucisse (1964-65), les « Meuns » (1967).
Il travaille dans un isolement total
dont il ne sort qu'à l'occasion de ses expositions
régulièrement organisées à partir de 1956
par Jean Fournier
à la Galerie Kléber près du 22, rue du Bac.
Lauréat de la Fondation Maeght en 1967.

Expositions particulières :

1953
Galerie « L'Etoile Scellée », Paris.
1956
Galerie Kléber-Jean Fournier, Paris.
1958
Galerie Kléber-Jean Fournier, Paris.
1959
Galerie Kléber-Jean Fournier, Paris.
1961
Galerie Kléber-Jean Fournier, Paris.
1962
Galerie Kléber-Jean Fournier, Paris.
1965
Galerie Jean Fournier, Paris.
1967
Galerie Jean Fournier, Paris.
1968
Galerie Jean Fournier, Paris.
Fondation Maeght.
Peintures - 1958-1968
Saint-Paul, déc. 68-mars 69.
1969
Galerie Jean Fournier, Paris.
1970
A.R.C. - M.A.M. ville de Paris,
avril-mai, Paris.
1971
Galerie Jean Fournier, Paris.
floi.Pn.8.e Bir ,o elaoin sdrétu cmfhyp

bibliographie

Geneviève Bonnefoi,
« L'œuvre hors commun de Simon Hantaï ».
Lettres Nouvelles,
8 avril 1959.
Jacques Mansour,
« On froisse ».
Nouvel Observateur,
8 avril 1965.
J.-F. Revel,
« Pour Hantaï ».
Préface catalogue exposition Hantaï.
Galerie J. Fournier, 1967.
François Mathey,
Préface catalogue exposition Hantaï.
Fondation Maeght,
décembre 1968.
Geneviève Bonnefoi,
L'ordre intérieur de Hantaï.
Galerie des Arts, n° 66,
1er mars 1969.
Catherine Millet,
Le Pliage comme méthode.
Lettres Françaises,
23 juillet 1969.
François Mathey,
Préface catalogue exposition Hantaï 1960-1970.
Pierre Matisse Gallery.
New York, 1970.



Meun - C-2-8-14, 1968.

Meun - C-2-8-10, 1968.

M-C-1, 1962.

œuvres exposées

« Le pliage comme méthode ».
I. Peintures mariales, 1960-1962,
M-A-2,
Pliure,
huile sur toile,
278 × 214 cm,
Coll. Marcel Nahmias.
M-A-3,
Huile sur toile,
294 × 210 cm,
Coll. Marcel Nahmias.
M-C-1,
Pliure,
huile sur toile,
Coll. Docteur O.P. Paris.
M-C-4,
Pliure,
huile sur toile,
234 × 210 cm,
Coll. Marcel Nahmias.

II. Les Catamurons, 1963-1964,
Catamurons N° 4, 1963,
Pliure,
huile sur toile,
219 × 187 cm,
Galerie Jean Fournier.
Catamurons N° 7, 1963,
Pliure,
huile sur toile,
205 × 205 cm,
Collection particulière.
Pliures, 1964,
Pliure,
huile sur toile,
284 × 211 cm,
Galerie Jean Fournier.

III. La Saucisse, 1964-1965,
Pliure 89, 1964,
Pliure,
huile sur toile,
45 × 37 cm,
Coll. particulière, Paris.

IV. Les Meuns : 1967-1968,
Meun. N° 1, 1967,
Pliure,
huile sur toile,
68 × 56 cm,
Galerie Jean Fournier.
Meun. N° 2, 1968,
Pliure,
huile sur toile,
105 cm × 120,5,
Coll. particulière.
Meun., 1968,
Pliure,
huile sur toile,
40 × 40 cm,
Coll. Jean Fournier.
Meun., 1968,
Pliure,
huile sur toile,
219 × 185 cm,
Galerie Jean Fournier.
Meun., 1968,
Pliure,
huile sur toile,
229 × 209,5 cm,
Galerie Jean Fournier.
Meun., 1968,
Pliure,
huile sur toile,
221,5 × 224 cm,
Galerie Jean Fournier.
Meun., 1968,
Pliure,
huile sur toile,
130 × 105 cm,
Coll. particulière.

V. Etudes pour un mur, 1968-1969,
C. 3.1.3
Huile sur toile,
420 × 405 cm,
Galerie Jean Fournier.
Pour un mur N° 1,
Huile sur toile,
300 × 450 cm,
Galerie Jean Fournier.

VI. Aquarelles, 1971,
Aquarelles,
Aquarelle sur toile, formats divers,
Galerie Jean Fournier.

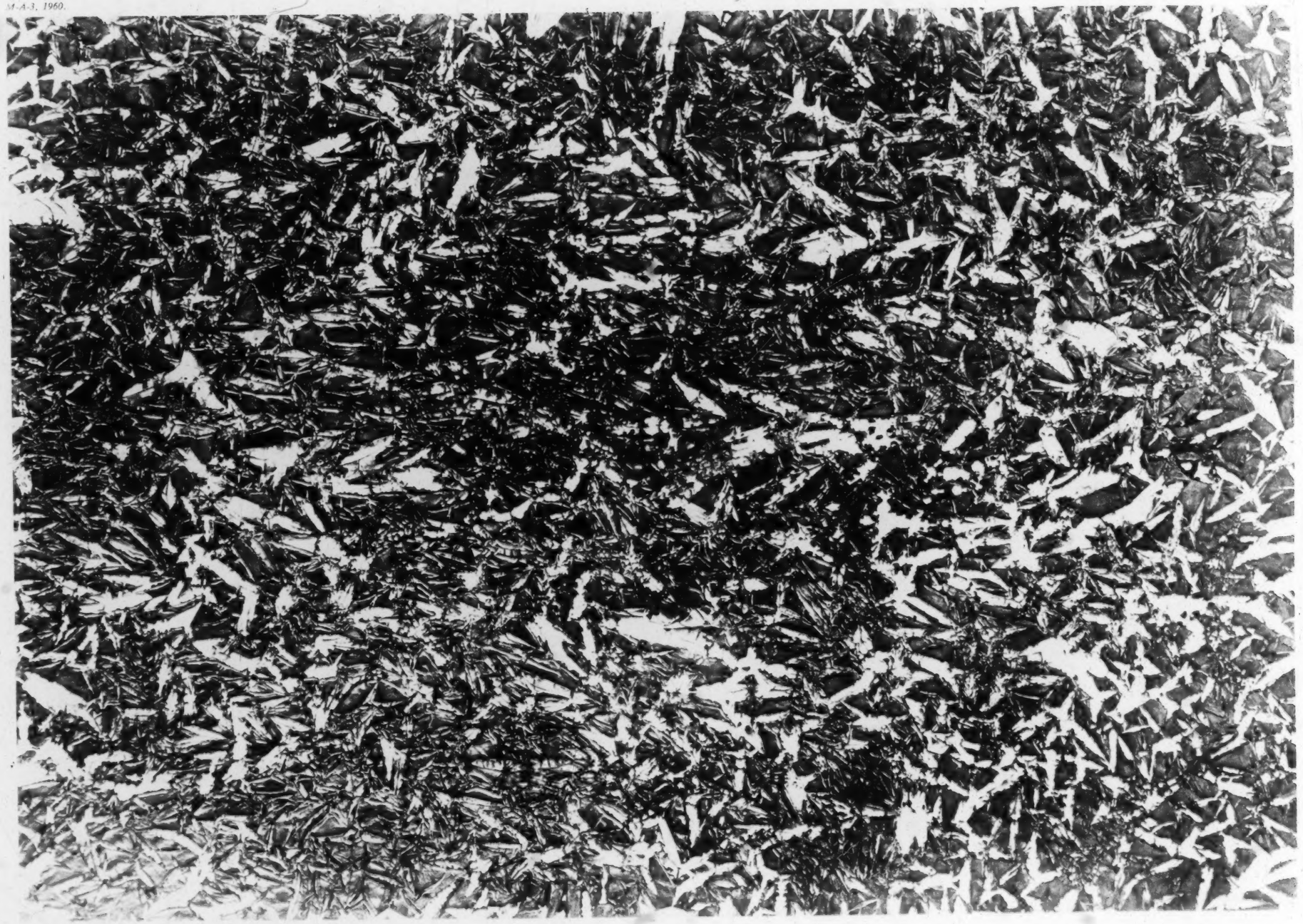
« ...ce furent les « Mariales » (1960-62) premières recherches à partir d'un « pliage » initial réalisé dix ans plus tôt qui évoquait encore ces plis baroques que l'on voit aux manteaux de la Vierge dans les œuvres allemandes ou flamandes des XIV^e^-XV^e^ siècles. C'est en cherchant une technique nouvelle qui puisse s'adapter au vitrail qu'il crée ces grands « murs » lumineux où les bleus et les blancs, ponctués de noir ou de gris, vibrent dans les mille facettes de la toile, finement pliée, peinte, puis retendue. Le « pliage comme méthode » est né, auquel Hantaï reste fidèle depuis lors, cherchant par cette technique impersonnelle qui élimine — autant que faire se peut, c'est-à-dire à demi — la subjectivité de l'artiste, mais aussi l'habileté manuelle, vite devenue un maniérisme ou une esthétique chez beaucoup, à retourner humblement au matériau originel... »

Geneviève Bonnefoi,
« La Galerie des Arts »,
n° 66 - 1^er^ mars 1969, pp. 14.

« ...Pour ma part — mais nous voici dans les formules abstraites — j'ai toujours aimé en Simon Hantaï, un peintre qui donnait plus qu'il n'exigeait. Toute une partie de l'art moderne me paraît être une vaste entreprise de mendicité psychique, où c'est le spectateur qui doit donner l'essentiel. Par rapport aux époques moins récentes, le rapport de base est retourné : c'est le public qui a peur ; et l'artiste, faraud, l'attend, le poing sur la hanche, ayant l'air de dire : « On va voir de quoi tu es capable ».
Hantaï m'a toujours donné une peinture « méconnaissable », ce qui est d'une générosité peu commune, et pourtant toujours « continuatrice ». Il fait une des rares œuvres où la variété ne soit pas acquise au prix de la répétition. Approfondir, pour lui, c'est changer : le lien du nouveau avec l'ancien n'est pas dans les apparences externes de l'œuvre mais dans la force poétique interne qui engendre cette diversité d'apparences... »

Jean-François Revel,
catalogue de l'exposition :
« Simon Hantaï -
Peintures 1960-1967 ».
Jean Fournier -

M-A-3, 1960.



sheila hicks

biographie

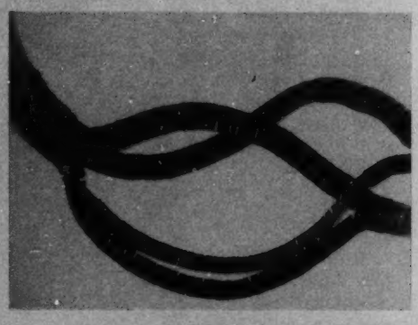
1934
Naît à Hastings, Nebraska (U.S.A.).
1953-59
Etudie à l'Université de Yale
auprès de Josef Albers et Ricolebrun.
Thèse M.F.A. sur les « Textiles Pré-Incas ».
Obtient une bourse Fulbright
et voyage au Venezuela,
Bolivie, Equateur, Argentine, Chili.
1959-63
Réside à Guerrero, Mexique.
1961
Bourse Fribourg. Séjourne à Paris,
fait de la peinture, tapisserie, photographie.
1964
S'installe en France.
Epouse le peintre Enrique Zanartu.
1966-72
Fonde et dirige
l'« Atelier des Grands-Augustins ».
Paris. Réalise des bas-reliefs
en fibres pour des installations architecturales.
1968
Fonde le « Taller Artesanal Huaquen »
à Valparaiso
(Coopérative de 25 familles fabriquant
des textiles et tapis).
1970
Invitée par le gouvernement marocain,
commence la réalisation de « Tapis muraux »
à Tanger et Rabat.
1972
Invitée par les architectes Ricardo Legoretta
et Luis Barragan à organiser
l'atelier de tissage
et tapis « Taller » au Mexique.

Expositions personnelles :

1958
Santiago. Musée des Beaux-Arts (peinture).
1959
Buenos-Aires, Galeria Galeria (peinture).
1962
Mexico, Galeria Antonio Souza.
1963
Chicago, The Art Institute and Knoll Associates,
Stuttgart,
Musée des Arts Décoratifs.
1964
Hambourg, Berlin, Nuremberg,
Knoll International.
1965
Wuppertal, Dusseldorf, Knoll International,
Londres,
Interiors nternation, Bâle,
Knoll International,
Oldenburg,
Museum.
1966
Helsinki, Artek Gallery, Stockholm,
N.K. Inredning, Francfort,
Interiors International, Stuttgart,
Knoll International.
1968
Prague, Jindrichuv Hradec Museum,
Paris, Centre Culturel Américain.
1969
Paris, Galerie Suzy Langlois.
Bridgehampton, Long Island. Bensen Gallery.
1970
Munich, Galerie Buchholz ; Bruxelles,
Centre Culturel Américain ; Paris,
Galerie Suzy Langlois ; Rennes,
Centre Culturel Américain.
1971
Rabat, Bab Rouah ; Brest,
Musée des Beaux-Arts ; Bridgehampton,
Long Island, Bensen Gallery.
1972
Lyon, Mobilier nternational, New York,
Slatkin Gallery, Mississippi,
Mississippi Art Ass.
Arkansas, Arkansas Art Center, Kansas,
Wichita Art Museum.
1973
En préparation.
California, Palm Springs Desert Museum, Illinois,
Krannert Art Museum.
Tennessee, Chattanooga Art Ass.
Omaha, Nebraska, Joslyn Art Museum, Hawaï,
Honolulu Academy of Arts.
Richmond, Commonwealth of Virginia.
Elmira, Etat de New York,
Arnot Art Museum.
Londres, Victoria and Albert Museum.
A participé
à de nombreuses expositions collectives,
particulièrement à la Triennale de Milan (1965),
aux III^e, IV^e et V^e Biennales Internationales
de la Tapisserie à Lausanne,
à « Perspectief in Textiel »
au Stedelijk Museum d'Amsterdam (1969),
à « 4 Américains à Paris,
à Marseille, Bordeaux, Montpellier, Toulouse ».

bibliographie

M.F. Aubert,
« Ce que Tisse Sheila Hicks »,
« Connaissance des Arts »,
Paris, octobre 1970.
J.J. Beljon,
« Waar Je Kijkt... Erotiek »,
Wetenschappelijke Uitgeverij N.V.,
Amsterdam, 1967.
W. Bertheux,
« Perspectief in Textiel »,
catalogue, Stedelijk Museum,
Amsterdam, janvier 1969.
Dr. E. Billeter,
« Gewebte Formen »,
Kunstgewerbemuseum,
Zürich, 1964.
Dr. E. Billeter,
Neue Gestaltungsmögligkeiten
des Wandteppichs,
Speculum Artis, février 1965.
Dr. E. Billeter,
Schweizer Textilkunst
der letzten fünfzig Jahre,
Werk 50, octobre 1963.
M. Constantine, J.L. Larsen,
« Wall Hangings », catalogue,
Museum of Modern Art, New York, 1969.
L. Gonzalez-Rolbes,
« Experiencias Artistico-Textiles »,
catalogue, Salon del Tinell,
Barcelone, 1970.
B.F. Gordon,
« Architectural Record »,
New York, janvier 1971.
R. Kaufmann,
« The New American Tapestry »,
Reinhold Press, New York, 1972.
J.L. Larsen,
« The New Weaving »,
Craft Horizons,
New York, mars-avril 1969.
Larsen J.L., M. Constantine,
« Beyond Craft »,
Reihnold Press, New York, 1972.
Cl. Levi-Strauss,
« Le Tapis Mural »,
catalogue, Rabat, février 1971.
M. Nelken,
« Pinturas con Lanas, de Sheila Hicks »,
« Excelsior , octobre 1961.
« l'Œil »,
« Georg Jensen Design Center »,
Paris, octobre 1968.
P. Pauli,
« La Tapisserie »,
catalogue, Musée des Arts Décoratifs,
Lausanne, octobre 1967.
G. Ponti,
« Domus », Milan, novembre 1963.
P.J. Smith,
« Woven Forms »,
catalogue, Museum C.C.,
New York, mai 1963.
B. Werther,
« Radical Rugs from Rabat », S.H.,
« Design », London, juin 1971.



Embobinage (détails), 1972.

Œuvres exposées

Je savais que, si je venais un jour, j'y passerais mes nuits, 1972,
Embobinage,
lin,
4,70 × 9 m,
Coll. de l'artiste.

L'épouse préférée occupe ses nuits, 1972,
Enveloppement,
laine,
520 × 260 × 20 cm,
Coll. de l'artiste.

Dans le concert des civilisations, on ne voit guère que celles de l'ancien Pérou qui aient su tirer intégralement parti des innombrables virtualités des arts textiles, et réussi non seulement à élaborer des surfaces planes, quelle que soit la richesse de leur décor, mais à faire du bas-relief et même de la sculpture avec des fils.

Par delà des siècles d'oubli ou de négligence de ces œuvres incomparables, Sheila Hicks est parvenue à récupérer et à assimiler leur tradition en la mariant à d'autres, telles celles de la Perse et de l'Inde. Sans jamais les copier, elle les a renouvelées par des trouvailles originales qui les approprient aux matières premières, aux techniques et aux aspirations du temps présent.

Ses tentures aux ombres insondables ont l'épaisseur vivante et chaude de toisons ; par leur structure complexe, elles creusent des perspectives attribuables seulement à des palais de rêve; elles offrent la profondeur moelleuse, le rayonnement et le mystère du ciel étoilé.

Rien, mieux que cet art, ne saurait fournir à la fois la parure et l'antidote de l'architecture fonctionnelle et utilitaire où nous sommes condamnés à vivre : il l'anime en y suspendant l'ouvrage dense et patient de mains humaines, et les charmes inventifs d'un esprit créateur qui se renouvelle sans trêve sous la double incitation des matières nouvelles proposées par l'industrie, et des règles immémoriales du plus ancien, peut-être, de tous les arts de la civilisation.

Claude Lévi-Strauss.

gottfried honegger

biographie

12-6-1917
Naissance à Zürich (Suisse).
1931-1932
Etude à l'Ecole des arts appliqués de Zürich (Kunstgewerbeschule).
1932-1935
Apprentissage du métier de décorateur.
1933
Visite une grande exposition des œuvres de Picasso à Zürich.
1938
Crée un atelier de décoration avec Warja Lavater, dessinatrice et compagne d'études.
1939
Son atelier est chargé d'organiser le Pavillon de l'économie, des organisations coopératives et des services sociaux à l'Exposition nationale suisse, à Zürich.
Commence à peindre au printemps (influence d'Otto Meyer-Amden).
En mars, s'installe à Paris.
fin 1939-1948
Rentre en Suisse.
Epouse Warja Lavater.
Brillante carrière de designer : Secrétaire et Président de la Société des Arts Graphiques et membre des Associations internationales des graphistes (A.G.I.).
Enseigne à la Kunstgewerbeschule de Zürich.
Amitié avec F. Vordemberge-Gildewart.
Rencontre les principaux artistes suisses de l'art concret.
1948
Essaie de quitter les circuits commerciaux et s'installe de nouveau à Paris.
1948-1956
Exécute des lithographies chez Mourlot, des gravures chez Lacourière (influence du cubisme).
Est inscrit au Schweizerischer Werkbund.
Evolue peu à peu vers le constructivisme.
1957
Quitte définitivement les arts appliqués.
Rompt avec le Werkbund.
1958-1960
Vit aux U.S.A.
Son style et sa technique personnelle sont formés.
Rencontre Sam Francis, Al Held, Jasper Johns, George Sugerman, Rothko, Marilyn Monroe...
1960
Retour à Paris.
1967
Prix Carnegie.
Rencontre le musicien Pierre Barbaud.
Commence à travailler avec un ordinateur.

Expositions personnelles :

1950
Chichio Haller, Zürich.
1951
Georges Wittenborn, New York.
1952
Galerie 16, Zürich.
1958
Galerie Läubli, Zürich.
1960
1964, Galerie Martha Jackson, New York.
1961
Galerie Fillon, Paris.
1963
Galerie Lawrence, Paris.
1963, 1965, 1966, 1971
Galerie Gimpel et Hanover, Zürich.
1964, 1968
Galerie Gimpel Fils, Londres.
1965
Galerie M.E. Thelen, Essen.
1966
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart.
1967
Kunsthaus, Zürich.
1968
Museum am Ostwall, Dortmund.
1972 Galerie Heseler, Münich.
1969
1972 Galerie Valley Hause, Dallas.
1970
Galerie M.E. Thelen, Cologne.
Galerie Gimpel et Weitzenhoffer, New York.
1971
Galerie Quader, Coire.
1972
Galerie Swart, Amsterdam.
Badischer Kunstverein, Karlsruhe.
Galerie Teufel, Cologne.
White Gallery, Lutry.

Principales expositions collectives :

1962
Musée d'art moderne, New York.
1963
Tapissery, Kunsthalle, Recklinghausen.
1962, 1964, 1967
Carnegie International, Pittsburgh.
1964, 1966, 1968
Salon de Mai, Paris.
1966
Weiss auf Weiss, Kunsthalle, Berne.
1965, 1966, 1968
Salon des Réalités Nouvelles, Paris.
1967
Spektrum der Farben, Kunsthaus, Zürich.
1968
Art vivant, Fondation Maeght, St-Paul-de-Vence.
1971
Swiss Avant Garde, New York.
1972
31 artistes suisses contemporains, Grand Palais, Paris.

bibliographie

Aleksis Rannit,
Catalogue de la galerie Martha Jackson, New York, 1960.
Michel Seuphor,
« Hommage à Cercle et Carré »,
Paris, 1964.
Michel Seuphor,
« La peinture abstraite »,
Paris, 1964.
Willy Rotzler,
« Werk », n° 4, Winterhur, 1965.
Udo Kultermann,
catalogue de la galerie Thelen, Ellen, 1965.
Dieter Honisch,
catalogue du Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1966.
Michel Seuphor,
« La vocation des mots », Lausanne, 1966.
Marcel Joray,
« Sculpture suisse du présent », Neuchâtel, 1967.
Kurt Forster,
« Shape versus Pattern », Art International, 11-1, Lugano, 1967.
René Wehrli,
Michel Seuphor, Udo Kultermann, Hans Curjel, Willy Rotzler,
in catalogue de l'exposition, Gottfried Honegger, Kunsthaus, Zürich, 1967.
Udo Kultermann,
« Neue Dimensionen der Plastik », Tübingen, 1969.
Udo Kultermann,
« Neue Formen des Bildes », Tübingen, 1969.
Michel Seuphor,
Gestaltung und Ausbruch in der modernen Kunst », Olten, 1969.
Walter Reiser,
« Begegnung, Malerei und Bildhauerei der Gegenwart », Stuttgart, 1970.
Kurt Forster,
« Gottfried Honegger », Teufen, 1972.

Etude à l'ordinateur, 1971.

Z. 628, 1971.

P.657, 1972.

œuvres exposées

Epizentrum 2, 1961-1962,
Carton marouflé sur toile,
peinture acrylique,
1,50 × 1,50 m,
Coll. Rudi Joel, Paris,
exp. Galerie Lawrence,
Paris, 1963.

P. 537, 1967,
Carton marouflé sur toile,
peinture acrylique et aluminium,
2 × 2 m,
Fonds National d'Art Contemporain.
Expositions :
Valley House Gallery, Dallas, 1969,
Construction et humanisme,
Cannes, 1969.

P. 489, 1968-1969,
Carton marouflé sur toile,
peinture acrylique et aluminium,
1,52 × 1,52 m,
propriété de l'artiste.
Expositions :
Valley House Gallery, Dallas, 1969,
Construction et humanisme,
Cannes, 1969.

P. 493, 1968,
Carton marouflé sur toile,
peinture acrylique,
1 × 1 m,
Propriété de l'artiste.

Z 628, 1971,
Carton marouflé sur toile
et mine de plomb,
1,80 × 1,20 m,
collage,
Propriété de l'artiste.

P. 645, 1971,
Carton marouflé sur toile
et mine de plomb,
1,60 × 1,20 m,
Propriété de l'artiste.

P. 657, 1972,
Carton marouflé sur toile
et mine de plomb,
2 × 0,75 m,
Propriété de l'artiste.

Structure 28, 1970,
Acier inoxydable,
60 × 60 × 160 cm,
Collection de l'artiste.
Expositions :
Galerie Gimpel et Hanover, Zürich, 1971,
Badischer Kunstverein,
Karlsruhe, 1972, N° 11,
31 artistes suisses contemporains,
Paris, 1972, N° 42.

10 dessins à l'ordinateur, 1972,
Dessin,
30 × 23,5 cm,
Collection de l'artiste.

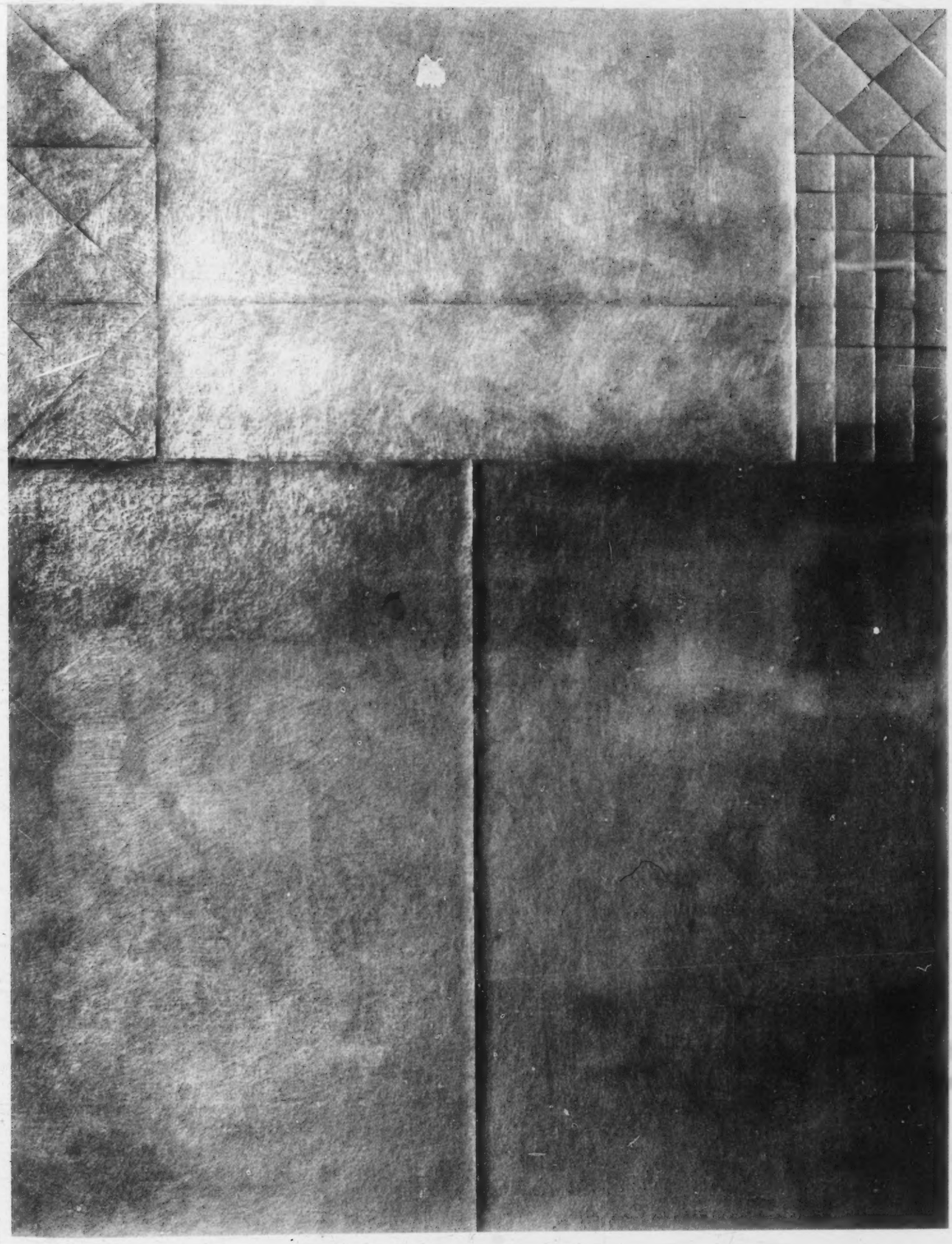
Les premiers travaux « artistiques » d'Honegger, en marge de son métier de graphiste sont des études de paysage et natures mortes peintes à la gouache, d'abord influencées par son maître Otto Meyer-Amden, puis par le cubisme de Picasso et Juan Gris. Il ne vient alors jamais à l'idée de ce Zürichois, familier de Vordemberge-Gildewart et de Lohse, connaisseur de l'œuvre de Bauhaus, de participer au mouvement de l'art concret. Déçu par la vie politique, lassé des circuits commerciaux, tenté un bref moment de croire à l'idéal du *Werkbund* de changer la vie par l'art, il en vient peu à peu à un art constructiviste où l'image est établie à partir d'un programme fondé sur des chiffres. Tendance renforcée aux U.S.A. par réaction à l'expressionnisme abstrait qui y règne et peut-être par une résurgence d'un vieux fond suisse protestant et puriste.

Dès ce moment, son art est formé. Le mode de programmation reste peu différent de celui de Lohse : il s'agit de structurer la surface par des progressions mathématiques. En revanche, le vocabulaire diffère de celui des artistes zürichois : Honegger utilise le carré et sa diagonale à 45°, le cercle et les arcs de cercle. Les peintures sont monochromes pour préserver le plan du tableau, le statisme et l'unité de l'image. Chaque plan de la composition est différencié par son matériau même ou par une texture qui peut être unie ou parcourue d'une trame, orthogonale ou oblique, plus ou moins dense. Ce besoin d'un art puriste, où l'arbitraire et l'inspiration interviennent peu, est concilié avec une passion de l'artisanat peu fréquente dans cette tendance de l'art. Honegger a soin d'utiliser des couleurs possédant les meilleurs pigments ; la mine de plomb et le pastel à l'huile lui donnent des couleurs rares et changeantes. La texture linéaire des plans est renforcée par le travail du support : Honegger colle à la toile des cartons dont il biseaute les arêtes afin de faire jouer la lumière et ménager des effets de transparence par superposition des couches picturales. Ce refus d'une technique exacte, froide et anonyme fait du hasard l'une des bases de la création. Et, puisque l'art ne propose pas d'archétype d'un monde idéal, dont le carré et le cercle cessent d'être regardés comme les symboles, l'usage rationnel des mathématiques dans la création des formes est ressenti comme un déterminisme contraignant. L'ordinateur devient le moyen d'échapper à sa contrainte : il permet de rester disponible en offrant des propositions dont la multiplicité et l'imprévu forcent les limites du goût, il ajoute avec le hasard la dimension de la vie dans l'œuvre, il libère du temps et permet l'accord avec le rythme de la vie et du monde moderne.

De la même manière qu'il allie le temps et le hasard à la maturation d'une œuvre qu'il s'ingénie cependant de tout son métier à réaliser parfaite, Honegger tire profit de l'environnement. La forme ouverte et découpée du châssis, qui n'a pas la fantaisie décorative qu'elle présente souvent chez Stella, rend l'œuvre perméable au mur : il y a interaction du support et de l'objet. Manière originale de résoudre le problème de l'intégration des arts plastiques à l'architecture ; une intégration qui cesse d'être mise en conserve, pour être échange, respiration.

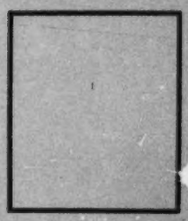
Il est satisfaisant de penser que la réduction de l'art à un matérialisme aussi strict redonne au métier de peintre sa qualité d'inventeur de formes.

Marianne Lemoine.



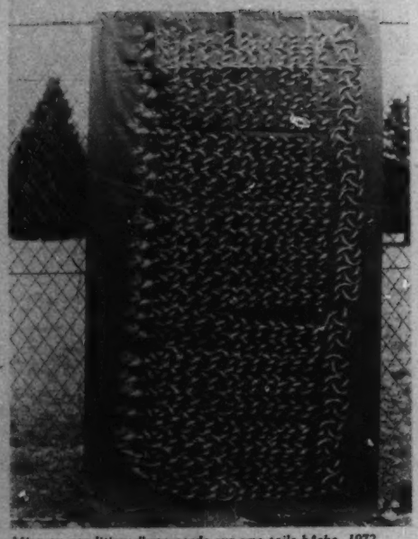
P.645, 1971

christian jaccard



biographie

Né en 1939 à Fontenay-sous-Bois.
Etudie les beaux-arts à Bourges 1956-60.
Expositions particulières :
Genève, Berne 1962, Paris 1963, Genève 1966.
Bourges 1967, Genève 1972 (Musée de l'athénée).
Participation à des expositions de groupe.
(Annonciades de Pontarlier),
jeune gravure genevoise (cabinet des estampes),
maison de la culture (Bourges),
l'art et la ville (Pantin),
impact 2 (Céret),
Enseeiht, Toulouse,
expo + 500 (Aix-en-Provence).



Mise en condition d'une corde sur une toile-bâche, 1972.

œuvres exposées

Mise en condition d'une corde sur une toile-bâche,
Toile coton,
1,95 × 1,10 m,
Coll. de l'artiste,
bibl. Catalogue exposition Musée de l'Athénée, Genève.

Recto-verso d'une toile conditionnée sur une toile-bâche,
Toile coton,
1 × 2 m,
Coll. de l'artiste,
bibl. Catalogue exposition Musée de l'Athénée, Genève.

Toile canevas sur toile-bâche,
Toile coton,
2,50 × 4,80 m,
Coll. de l'artiste,
bibl. Catalogue Musée de l'Athénée, Genève.

Mise en condition d'une toile sous une toile-bâche,
Toile coton,
2,10 × 2,95 m,
Coll. de l'artiste,
bibl. Catalogue exposition Musée de l'Athénée, Genève.

Motivations sur la mise en condition de l'objet contexturiel.

En dépit du jugement et de la recherche empirique d'une situation, l'analyse préalable peut et doit être un schéma de référence sur la peinture. C'est la pratique maniaque des opinions référentielles sur la réflexion-compréhension touchant l'acte pictural et ses composants qui nous amène à ré-apprendre la surface à peindre dans ses structures élémentaires ; en l'occurrence, l'association d'une contexture et de sa mise en condition. Redéfinition de la toile-tableau, de sa fonction, de son contenu. Phase d'approche où la reconnaissance contexturielle du mobilier pictural est capitale.

La toile délestée du châssis devient par l'intervention de coutures sur ses bords et d'œillets à intervalles réguliers une bâche qui, par définition, sert à couvrir, à envelopper, à mettre en condition. Toile seule, nue, vierge, toile sur toile, c'est-à-dire paysage contexturiel, croisement de deux fils, épaisseur irrégulière et rugosité du matériau textile, lisière, répétition d'intersection. Absorption du colorant, créant en transparence l'espace contradictoire. Surface contexturée dans le périmètre contexturiel puis sur la structure même de la contexture. Opposition et superposition de la trame du tissage, grosseur du point — toile, éclatement, rupture.

Comportement et calibrage du fil (simple, double, triple...). Torsadé devenant par extension cordeau puis cordage, lié, noué tressé pour être à nouveau prétexte pictural, véhicule d'empreinte et objet thétique. Objet de pensée, issu d'un processus de réflexion et produit d'une organisation mentale préméditée.

Ces bases permettant d'apprécier le rapport toile-corde :

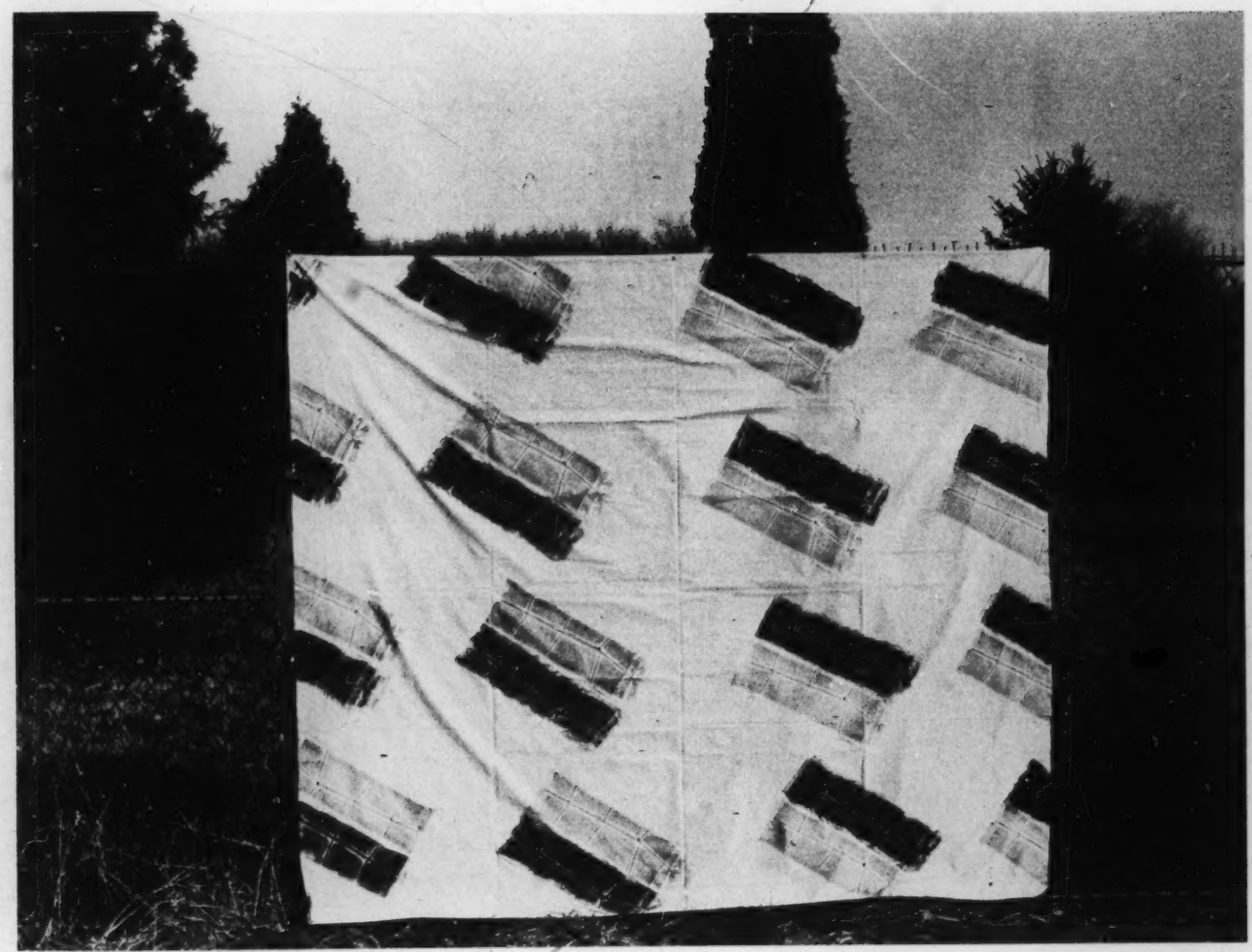
a/. corde-cordage/.idée de solidité, qui fait subir, sert à lier, à mettre en condition,
appareil de pression et d'oppression.

b/. toile-bâche/. idée de souplesse, de malléabilité, qui subit la pression et l'empreinte,
qui peut être liée,
assimilable à l'individu.

La société industrielle (appareil d'oppression) transforme l'homme, ses symboles, ses images, et ses idées, l'environnement mécanisé, la rationalité technologique, l'état de conditionnement lient l'individu à un complexe existentiel irréversible. Attitude de résignation pour une majorité passive et silencieuse, attitude de rebellion pour certains marginaux passant à l'action. Le jeu de la récupération est pratiqué à tous les niveaux.

La détermination bâche-cordage s'inscrit dans le questionnement du thème contexturiel, ainsi que les phénomènes de tension provoqués par le travail du ficelage-nouage. Parallèlement, elle illustre le contexte individu-société. Lié dès sa conception par le cordon ombilical, l'homme reste lié sa vie durant aux mouvements de sa pensée qui fabriquent son propre appareil d'oppression. Tout est liée et la négativité éventuelle de cette approche permet d'objectiver et d'agir avec ce mobilier pictural car tout est possible.

C. Jaccard,
Janvier 1972.



Mise en condition d'une corde sur une toile-bâche, 1972.

kalinowski

biographie

1924
Horst Egon Kalinowski,
né à Düsseldorf, Allemagne.
1945-1948
Etudes à l'Académie des Beaux-Arts à Düsseldorf.
1949-1950
Séjour en Italie, à Rome et à Venise.
1950-1952
Arrivée à Paris.
Etudes à l'Académie de la Grande Chaumière,
Atelier d'art abstrait de Jean Dewasne.
Peinture non figurative.
1956
Collages, tableaux-objets.
1958
Tableaux-châsse.
1960
Caissons.
1961
Eaux-fortes.
1964
Illustrations de poèmes japonais,
Haikai, eaux-fortes, Edition Brusberg, Hannovre.
Séjour en Grèce et en Amérique.
1965
Caissons en forme de stèles.
Séjour en Espagne et en Amérique.
Illustrations du « Cantique au soleil »
de St-François d'Assise,
eaux-fortes, Edition Rothe, Heidelberg.
1966
Prix Carl-Einstein, Essen.
Deux séjours en Amérique.
1967
Premier prix de la sculpture,
Haus der Kunst, Munich, Prix Burda.
Illustrations des « 7 jours de la création »,
Edition Rothe, Heidelberg.
1968
Professorat à l'Académie des Beaux-Arts,
Karlsruhe.
Membre de la Preussische Akademie
der bildenden Künste, Berlin.

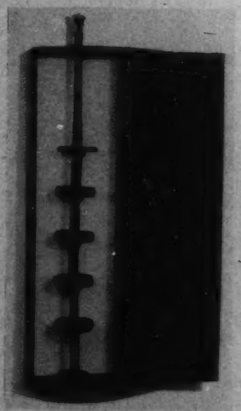
Expositions personnelles :

1953
Deux expositions Galerie Arnaud, Paris.
1954
Galerie Arnaud, Paris.
1955
Galerie Franck, Francfort-s.-M.
Galerie Parnass, Wuppertal.
Galerie Arnaud, Paris.
1956
Galerie St-Laurent, Bruxelles.
Galerie Creuze, Paris.
1957
Galerie St-Laurent, Bruxelles.
Galerie Frank, Francfort-s.-M.
Galerie Accent, Anvers.
1958
Galerie Daniel Cordier, Paris.
1959
Galerie 22, Düsseldorf.
1961
Galerie Krzywe Kolo, Varsovie.
1962
Deux expositions Galerie Frazer, Londres.
1963
Galerie Chave, Vence.
Galerie Daniel Cordier, Paris.
1964
Galerie Robert Fraser, Londres.
Galerie Rothe, Heidelberg.
Galerie Miniature, Berlin.
Galerie Boisserée, Cologne.
Galerie Cordier-Ekström, New York.
1966
Galerie Rothe, Heidelberg.
Galerie Cordier-Ekström, New York.
1967
Städtische Kunsthalle, Mannheim.
Dehmbruck-museum, Duisburg.
Pfalzgalerie, Kaiserslautern.
Städtische kunstsammlungen, Bonn.
1969
Centre National d'Art Contemporain, Paris.
Kestner-gesellschaft, Hanovre.
Museum Pforzheim, Allemagne.
Galerie Lefebre, New York.
1971
Galerie Lienhard, Bâle.
Galerie Rothe, Heidelberg.
Museum Ulm, Allemagne.
1972
Kölnischer Kunstverein, Cologne.
Kunstverein Kassel, Allemagne.

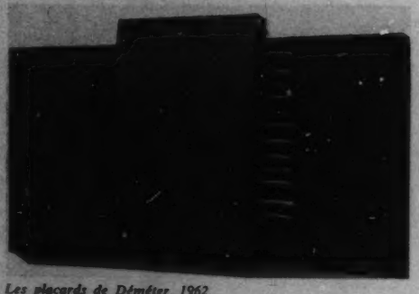
bibliographie

56 « Cimaise »,
Comptes rendus de Claude Hélène Sibert,
Herta Wescher, R.V. Gindertael, 1952.
Michel Seuphor,
« Dictionnaire de l'art abstrait, Paris, 1957.
« Knaurs Kunstlexikon der abstrakten malerei»,
München, 1957.
Georges Limbour,
préface pour le catalogue de l'exposition,
à la Galerie Daniel Cordier, Paris, 1958.
Heinz Klaus Metzger et Julien Alvard,
préface du catalogue de l'exposition,
à la Galerie 22, Düsseldorf, 1959.
Edouard Jaguer,
dans « Poétique de la sculpture »,
Georges Fall, Paris, 1960.
Edouard Jaguer,
dans « Phases », nº 7, Paris, 1961.
Ragnar von Holten et Oevynd Fahlstroem,
dans « Konstrevy », Stockholm, 1962.
Alain Bosquet,
Préface du catalogue de l'exposition,
à la Galerie Daniel Cordier, Paris, 1963.
Jürgen Claus,
dans la revue « Kunstwerk »,
Baden-Baden, 1966.
Will Grohmann,
« Kunst unserer Zeit »,
Cologne, 1966.
Heinz Fuchs,
Préface du catalogue de l'exposition,
à la Kunsthalle de
Kaiserslautern, Duisburg Mannheim, 1967.
Horst Richter,
dans « Junge Künstler 67-68,
Verlag Dumont Schauberg, Cologne, 1967.
« Ateliergespräche », film de la Télévision
allemande,
Production Wibke-Bonin, Cologne, 1967.
Gérald Gassiot-Talabot,
« Opus international », nº 7, Paris, 1968.
Enrico Crispolti,
« Ricerche dopo l'informale »,
Officina Edizioni, Roma, 1968.
Frantisek Smejkal,
Alain Bosquet, Heinz Fuchs,
Gérald Gassiot-Talabot,
dans le catalogue de l'exposition Kalinowski,
au Centre national d'Art Contemporain,
Paris, 1969.
Wieland Schmied et Frantisek Smejkal,
dans le catalogue de l'exposition Kalinowski,
à la Kestner-Gesellschaft, Hanovre, 1969.
Frantisek Smejkal,
dans la revue tchèque « Vytvarné umeni »,
Prag, nr. 6, 1969.
Alain Bosquet,
préface du catalogue
de la Lefebre Gallery, New York, 1969.
Rolf Günter Dienst
dans le livre
« Deutsche kunst : eine neue Generation »,
Cologne, 1970.
Herta Wescher,
dictionnaire de la sculpture moderne,
Ferd. Hazan, Paris, 1970.
Franz Josef van der Grinten,
préface du catalogue de la Galerie Rothe,
Heidelberg, 1971.
Volker Kahmen,
« Erotik in der gegenwartskunst »,
Dumont Schauberg, Cologne, 1971.
Willy Rötzler,
« Objekt-Kunst »,
Dumont Schauberg, Cologne, 1972.

La proie, 1970.



Diptyque pour Natankura, 1961.



Les placards de Déméter, 1962.

Epitaphe pour un sourcier, 1962.

œuvres exposées

Dyptique pour Natankura, 1961,
Construction en bois, bois papier,
chaussons de danse,
150 × 89 cm,
Collection privée,
exp. Galerie Frazer, Londres, 1962,
Galerie Daniel Cordier, 1963,
bibl. catalogue de l'exposition,
Daniel Cordier, 1963.

Epitaphe pour un sourcier, 1962,
Caisson, cuir sur bois,
200 × 120 × 20 cm,
Coll. privée,
exp. « Art vivant », Fondation Maeght,
St-Paul-de-Vence,
Kunstverein, Cologne, 1972.

Les placards de Démeter, Triptyque, 1962,
Caissons en bois, cuir sur bois,
trois éléments,
220 × 360 × 20 cm,
Collection privée,
exp. Daniel Cordier, Paris, 1963,
Kunsthalle Mannheim 1967,
Lehmbruck Museum, Duisburg, 1967,
Kunsthalle Kaiserslautern, 1967,
C.N.A.C., 1969,
Kestner Gesellschaft, Hanovre, 1969.
Kunstmuseum, Pforzheim, 1970,
bibl. Catalogue Galerie Cordier, 1963,
Catalogue du C.N.A.C. et Kestner geselschaft, 1969,
Catalogue de la Kunsthall Mannheim,
Lehmbruck, Duisburg,
et Kunsthalle Kaiserslautern.

Etendard, 1970,
Ensachement cuir et fer,
302 × 33 × 60 cm,
Coll. de l'artiste.
exp. Kunstverein, Cologne.

La proie, 1970,
Ensachement et aluminium coulé,
cuir et aluminium,
202 × 20 × 24 cm,
52 × 90 × 72 cm,
socle : 35 × 44 × 122 cm,
exp. Kunstverein, Cologne,
bibl. Catalogue de la Galerie Rothe,
Heidelberg, 1971,
Catalogue du Kölnischer Kunstverein,
Cologne, 1972.

Larron, 1971,
Ensachement, caisson, cuir et bois,
132 × 31 × 31 cm,
140 × 65 × 15 cm,
exp. Kunstverein, Cologne 1972,
bibl. Catalogue du Kölnischer Kunstverein,
Cologne.

Horst Egon Kalinowski participe de la grande aventure objectale de ce temps. D'autres choisissent des éléments plus flatteurs : le métal, la ferraille, des débris qui rappellent des objets mis hors d'usage. Quant à lui, il préfère le bois, sans séduction apparente, et le cuir, ennemi lui aussi de la moindre effusion. Ses œuvres, il les appelle « caisses », « caissons », « sculptures-assemblages ». Il leur veut quelque chose de statique, ce qui est contraire à la plupart des objets assemblés par ses collègues. Cette vertu tranquille, à la longue on s'aperçoit qu'elle est plus audacieuse que la plupart des manifestations où explose un dynamisme excessif. En effet, la notion de la nécessité sobre et du confort se trouve aujourd'hui reléguée parmi les sensations vétustes : on demande à l'art de déplaire, de remuer, de bouleverser une échelle de valeurs désormais en constant déséquilibre. Rien de tel en présence d'Horst Egon Kalinowski. Son matériau même est rassurant, calme, friant de caresses dirait-on...

Alain Bosquet,
Extrait de la préface
au catalogue de l'exposition
H.-E. Kalinowski,
Galerie Daniel Cordier,
Paris, 1963.

Les caissons du diable

...Mais, à côté de ces aspects rassurants, son œuvre me semble présenter toutes les caractéristiques de la violence contenue, sous-jacente, celle qui agglomère les forces venues du plus lointain de l'homme et nous offre la face sombre et grandiose du démonisme. C'est une vision austère, menaçante et impassible du monde qu'il nous propose, ramenée au commun dénominateur du cuir, du bois et du fer, aux lourdes armatures de battants, de gongs et de chaînes, en une écrasante et cruelle solennité qui a la pesante sérénité des vantaux de prison et des instruments de torture.

Gérald Gassiot-Talabot,
Extrait de Les caissons du diable,
Opus International, n° 7,
1968, p. 68.

Kalinowski ou la présence magique

...Les volumes muets et compacts de ces caissons gardés par des yeux magiques et des orifices sombres, fermés par de solides loquets impossibles à soulever, nous incitent à nous demander avec inquiétude quel est leur contenu secret, quel est cet impénétrable mystère qui semble, presque physiquement, nous atteindre à travers les pores de leur peau tendue, sans que nous puissions pourtant le déchiffrer. Cependant rien ne nous empêche d'enfermer hermétiquement dans ces caissons notre propre secret, qu'ils soient un abri sûr pour nos désirs les plus cachés, un mausolée pour nos souvenirs, un reliquaire pour nos rêves...

...Un sombre et menaçante austérité des *Tables de sacrifices* nous rappelle, à une époque où sont perpétrés d'absures massacres collectifs, la valeur originelle et l'importance du sacrifice suprême, que la société actuelle, en apparence si civilisée, accepte de plus en plus aisément comme une trop facile évidence...

...L'œuvre solitaire de Kalinowski, tournée en apparence vers le passé, ne se soumet à aucune des tendances de l'art contemporain. Pourtant, elle est, par son essence, bien plus actuelle que maintes œuvres qui se réclament de notre époque en recourant à la technologie la plus moderne, ou en traitant les thèmes politiques les plus brûlants. Elle est actuelle, parce qu'elle regénère, dans l'homme, les éléments mythiques essentiels, bien qu'atrophiés, de son psychisme et qu'elle introduit dans notre vie quotidienne la présence magique d'anciens rites oubliés, alors que notre époque désacralisée ne sait que nous alimenter de mythes bon marché de vedettes de cinéma, d'idoles de la

Larron, 1971.

chanson et d'idéologies en faillite ; elle est actuelle, car elle nous offre de nouveaux objets rituels pour apaiser et libérer nos besoins instinctuels opprimés, alors que notre société de consommation, par sa publicité, n'a su faire pour nous, à partir d'objets familiers, que de simples fétiches. Elle est actuelle, parce qu'elle nous transporte de notre univers profane, dominé par le principe de la réalité, dans un monde libre où règne le principe du plaisir.

Frantisek Smejkal,
mars 1969,
(traduit du tchèque
par Joseph Suchy).

...Une œuvre de Kalinowski appartient bien évidemment au domaine de l'art symbolique : c'est effectivement un « poème objet ». Sa pluralité de sens ne repose pas sur une indécision ou une indifférenciation des formes, mais sur le caractère indescriptible de ce qu'elles suggèrent, sur les pressentiments multiples qu'elles évoquent : « évoquer », un mot favori de Mallarmé — l'évocation de l'esprit enfermé dans le symbole. Il faut bien comprendre que le processus de fabrication formelle, que le « processus artistique » lui-même n'a plus de valeur dans cet art, car la création appartient par nature à diverse sphères du vécu et les procédés techniques et autres manipulations sont, de ce fait, liés à des aspects extra-artistiques : la préparation de la forme ou du moule, le rembourrage, le collage, l'entoilage. L'espace artistique est conquis pas à pas au domaine artisanal. Si la création elle-même, cette mise en forme parfaitement susceptible d'être copiée, a pu être un équivalent de la croissance, du mouvement, de la vitalité, de la vie, on peut dire qu'aujourd'hui l'absence de vie de ces objets en forme de masque suggère une vie pleine de menace. Il faut s'approcher, et aussi s'éloigner, des objets de Kalinowski, si l'on veut que s'opère la métamorphose des matériaux. Il faut voir les fragments utilisés et détournés, définis, par l'usage et la connaissance de leur forme antérieure, pour que s'accomplisse, à l'intention des sens de l'observateur, l'échange entre l'usage et l'expérience ; car rien n'est moins voulu que l'« illusion esthétique ». Il est aussi dans la nature de ces objets artistiques de ne pouvoir être réitérés ; à la manière d'horoscopes, ils détiennent le destin et la conjoncture des instants où ils surgissent ; ils laissent croire qu'ils proviennent d'une culture, d'un monde, dont les caractéristiques ne seraient pas la tôle, le chrome et les matières synthétiques.

Heinz Fuchs,
Extrait de la préface
au catalogue de l'exposition
H.-E. Kalinowski
Städtische Kunsthalle,
Mannheim, 1967
(traduit de l'allemand).

...Les caissons c'était la mise au jour d'une nouvelle expression de la sculpture ; s'ils ne procédaient d'un sensualisme délibéré, de cette relation directe de l'œil à la main et aux sens, qui est le contraire de la rigueur, s'ils n'étaient empreints ici et là d'un anthropomorphisme détourné, on pourrait y voir les ancêtres de cette sculpture des formes primaires et des solides géométriques qui a fait depuis son chemin un peu partout, et aussi de cette nouvelle attitude qui autorise aujourd'hui de s'exprimer dans les trois dimensions sous n'importe quelles espèces, en n'importe quoi, sauf en marbre et en bronze : les cuirs de Kalinowski ont certainement une part de responsabilité dans le renouvellement du matériau des sculpteurs.

Michel Conil-Lacoste,
Extrait de
« Kalinowski à fleur de peau »,
« Le Monde »,
23 mai 1969.

joël kermarrec

biographie

Né le 20 juillet 1939 à Ostende, Belgique.
Vit et travaille à Paris, depuis 1960.

Expositions :

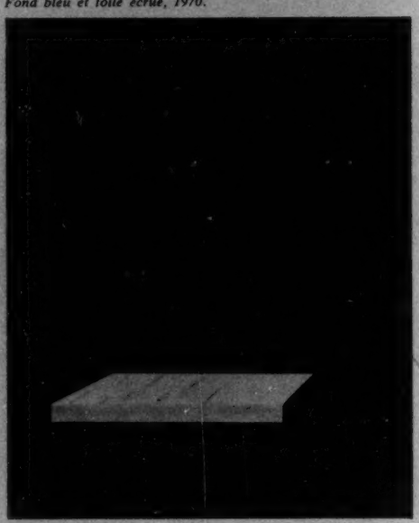
1964
Galerie Claude Levin - Paris (groupe).
1965
Salon de la Jeune Peinture, Paris.
Salon de Mai, Paris.
IV^e Biennale des Jeunes, Paris.
1966
« Impact » Céret, France.
Salon de la Jeune Peinture, Paris.
Salon de Mai, Paris.
1967
Salon de Mai, Paris.
V^e Biennale des Jeunes, Paris.
1968
Galerie L. Durand, Paris (groupe).
Salon de Mai, Paris.
1969
Galerie L. Durand, Paris.
Jeunes Artistes de Paris, Musée Galliera.
Organise avec P. Gaudibert et Poli
« Distances » à l'A.R.C.
(Musée d'Art Moderne de la Ville dee Paris).
Galerie Scandinavia, Stockholm (groupe).
1970
Galerie Withofs, Bruxelles.
Galeries Pilotes, Lausanne-Paris.
Corcoran Gallery, Washington.
1971
Galerie L. Durand, Paris (dessins).
Galerie R. Withofs, Bruxelles (groupe).
Galerie Gmurzynska, Cologne.
« Peinture et objet, Paris 1971 »,
Musée Galliera, Paris.
Galerie Laplace 3, Paris (groupe).
Musée d'Art Moderne, Oslo (groupe).

bibliographie

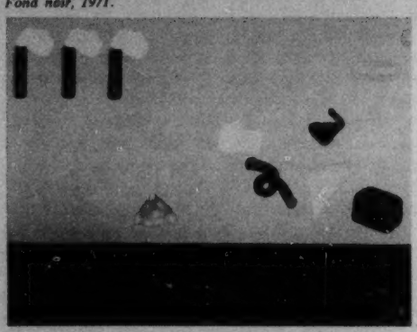
G. Gassiot-Talabot,
« Opus international, n° 12, mai 1969.
P. Gaudibert, Marc Le Bot,
catalogue d'exposition,
Galerie Withofs, Bruxelles, 1970.
J. Clair,
Chroniques de l'Art Vivant,
n° 18, mars 1971.
M. Le Bot,
C.R.E.E., n° 13, janv.-fév. 1972.
M. Ragon,
Cimaise (à paraître).

Fond noir, 1972.

Fond bleu et toile écrue, 1970.



Fond noir, 1971.



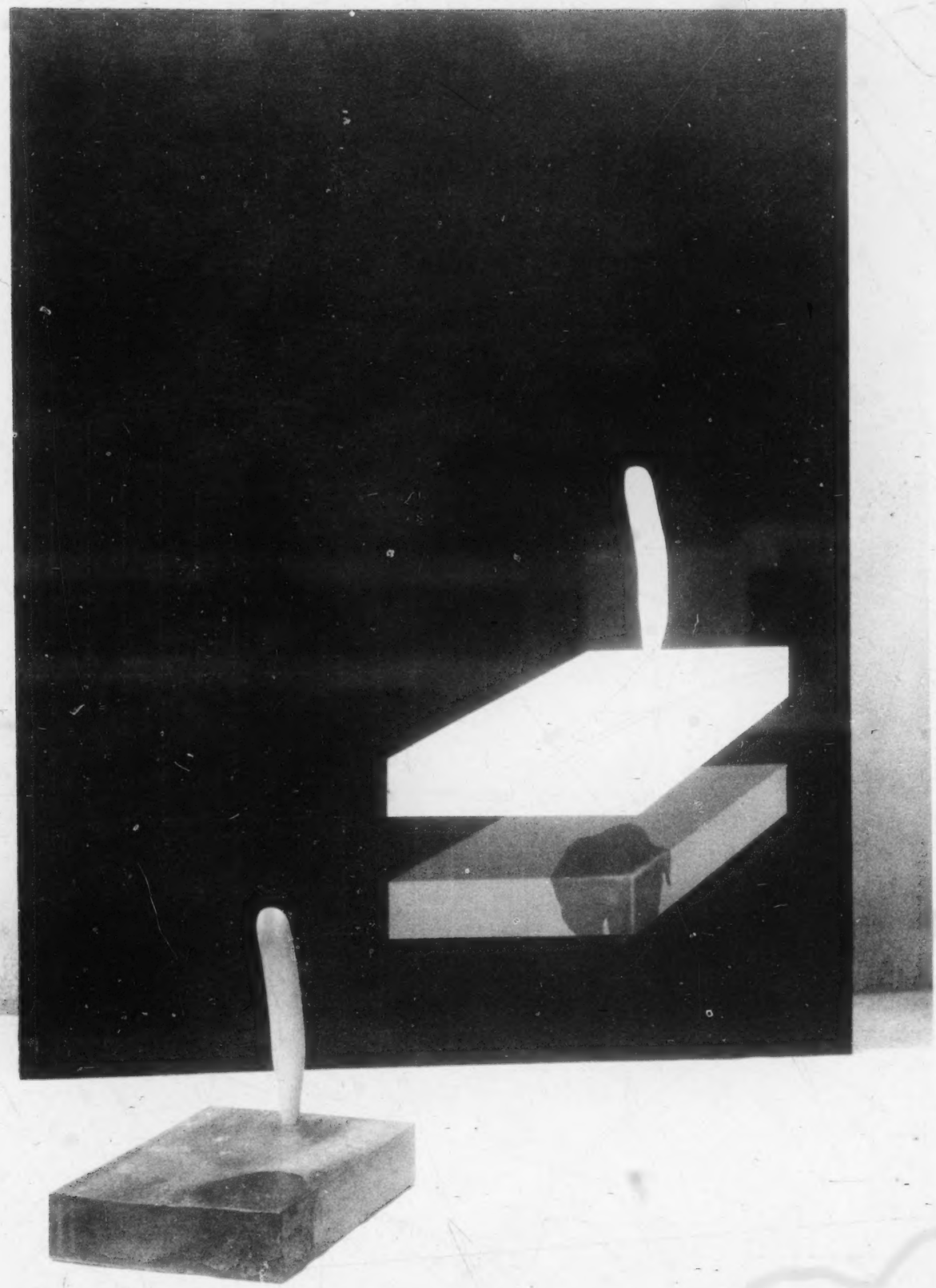
Fond mauve et noir, 1969.

œuvres exposées

Fond mauve et noir, 1969,
Acrylique sur toile,
130 × 130 cm,
Galerie Haaken, Oslo,
exp. Galeries Pilotes, Lausanne, Paris.
Fond mauve et noir, 1969,
Acrylique sur toile,
200 × 145 cm,
Collection R. Withofs, Bruxelles.
Fond bleu et toile écrue, 1970,
Huile et acrylique sur toile,
130 × 130 cm,
Collection particulière.
Fond noir plus objet, 1971,
Huile acrylique sur toile, objet,
162 × 130 cm,
Collection particulière.
Fond noir plus objet, 1972,
Huile et acrylique sur toile plus objet,
162 × 130 cm,
Collection L. Durand.
Fond noir, 1972,
Huile et acrylique sur toile,
162 × 130 cm,
Collection particulière.
Fond noir, 1972,
Huile et acrylique sur toile,
162 × 130 cm,
Collection particulière.

Ces images sont faites pour dissiper l'hallucination, l'illusion que le désir s'accomplira ici où il a cru trouver le support de ses rêves. Le désir et le rêve sont toujours déçus. C'est le contraire d'un art de possession, de jouissance ; le contraire d'un art de plaisir (...). C'est ici que se noue entre l'image et l'écriture la complicité d'une danse de mort. Car l'infinie reprise et la répétition de l'acte de peindre et d'écrire se réduisent toujours à ceci : produire, projeter hors de soi, non pas quelques faux-semblants des choses réelles, mais les traces formelles, découpées sur un vide, du désir sans apaisement de faire surgir pour l'autre des images et des mots.

Marc Le Bot.



Fond noir - objet, 1972

yves klein

biographie

Nice, 28 avril 1928. Paris, 6 juin 1962.
Fils des peintres Fritz Klein et Marie Raymond.
Etudes à l'Ecole Nationale de la Marine Marchande et à l'Ecole des Langues Orientales de Nice.
Pratique le judo et réalise en 1946 ses premières tentatives monochromes.
Fait exécuter l'année suivante par Pierre Henry sa « Première symphonie monotone ».
De 1948 à 1953, voyage en Europe et en Asie.
Obtient le grade de ceinture noire de judo et devient, à son retour en Europe, directeur technique de la fédération de judo d'Espagne.
Publie en 1954 les « Fondements du judo » et un recueil de reproductions de monochromes.
Première exposition de monochromes en 1955 (Galerie des Solitaires, Paris).
Présente l'année suivante à la Galerie Colette Allendy ses « Propositions monochromes » (préf. de P. Restany).
Commence en 1957 son époque bleue par une exposition à la Galerie Colette Allendy.
L'exposition du Vide en avril 1958 chez Iris Clert inaugure son époque pneumatique.
Décore en 1957-1958 l'Opéra de Gelsenkirchen.
Premiers reliefs d'éponges.
Projets « d'architecture de l'air ».
Prononce en 1959 deux conférences à la Sorbonne sur « l'Evolution de l'Art et de l'Architecture vers l'immatériel ».
Fonde le 27 octobre avec P. Restany, Arman, Hains, Raysse, Tinguely... le groupe des Nouveaux Réalistes.
La même année, présente à la Galerie internationale d'Art contemporain ses premières anthropométries.
Utilise les éléments naturels : pluie, feu... pour la réalisation de ses peintures.
Réalise en 1962 les moulages d'Arman, de Claude Pascal et de Martial Raysse.
Expositions rétrospectives de son œuvre : au Stedelijk Museum (Amsterdam, 1965) au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (1966), au Jewish Museum de New York (1967) au Louisiana Museum (1968) à la Kunsthalle de Nüremberg (1968), à la Galerie nationale de prague (1968) au Musée des Arts Décoratifs de Paris (1969), au Musée de Grenoble (1969).

Expositions personnelles :

Manifestation monochrome, Londres, privée, 1950.
Manifestation monochrome, Tokyo, 1953.
Yves : peintures, Galerie des Solitaires, Paris, 1955.
Yves : Propositions monochromes, Galerie Colette Allendy, Paris, 1956.
L'époque bleue, onze propositions monochromes, Galerie Apolinaire, Milan, 1957.
Yves, le monochrome, Galerie Iris Clert, Paris, 1957.
Yves : Propositions monochromes, Galerie Schmela, Düsseldorf, 1957.
Propositions monochromes d'Yves Klein, Gallery One, Londres, 1957.
La Sensibilité picturale immatérielle à l'état de matière première, Galerie Iris Clert, Paris, 1958.
Vitesse pure et stabilité monochrome, Yves Klein et Tinguely, Galerie Iris Clert, Paris, 1958.
Yves Klein, (Bas-relief dans une forêt d'éponges), Galerie Iris Clert, Paris, 1959.
Yves Klein, le monochrome, Galerie Rive Droite, Paris, 1960.
Yves Klein, Galerie internationale d'art contemporain, Paris, 1960.
Yves Klein : Monochrome et Feu, Musée Haus Lange, Krefeld, 1961.
Yves Klein : Le monochrome, Galerie Leo Castelli, New York, 1961.
Yves Klein : Le monochrome, Galerie Dawn, Los Angeles, 1961.
Yves wlein, le monochrome : Il Nuevo : Realismo del Colore, Galerie Apolinaire, Milan, 1961.
Yves Klein, Tokyo Gallery, Tokyo, 1962.
Yves Klein, Galerie Iolas, New York, 1962.
Yves Klein, le monochrome, peintures de feu, Galerie Tarica, Paris, 1963.
Yves Klein, Svensk-Franska Konstgalleriet, Stockholm, 1963.
Yves Klein, le monochrome : Empreintes, Galerie Bonnier, Lausanne, 1964.
Peintures de feu, Galerie Schmela, Düsseldorf, 1964.

Expositions de groupes :

Antagonismes, Musée des Arts décoratifs, Paris, 1960.
Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York Galerie Rive Droite, Paris, 1961.
Festival du Nouveau Réalisme, Abbaye de Roseland, Nice et Galerie Muratore ; Nouveaux Réalistes, Rome Galerie La Salita, 1961.
Documenta III, Cassel, 1964.
XXXII Biennale, Venise, 1964.

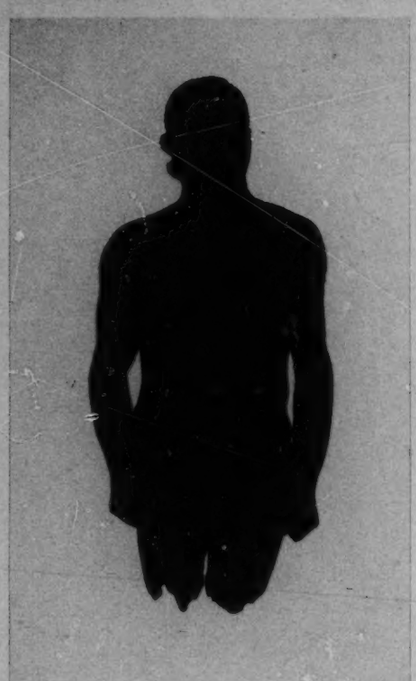
bibliographie

Publications personnelles :

« Yves, peintures », ed. Franco de Sarabia, Madrid, 1954.
« Les fondements du judo », Bernard Grasset, Paris, 1954.
« Meine Stellung im Kampf zwischen Linie und Farbe», Zero, nº 1, Düsseldorf, 1958.
« Le Dépassement de la Problématique de l'Art », ed. de Montbliart, La Louvière, 1959.
L'évolution de l'Art et de l'architecture vers l'immatériel, deux conférences à la Sorbonne les 3 et 5 juin 1959.
Le réalisme Authentique d'Aujourd'hui, dans KWY, 1963.
Yves Klein présente : Le dimanche 27 novembre, 27 novembre 1960, Numéro unique, séance de 0 heure à 24 heures. Festival d'avant-garde, novembre-décembre 1960.
« Le Vrai devient Réalité », Zero, nº 3, Düsseldorf, 1961.

BIBLIOGRAPHIE :

cf. **Paul Wember,**
« Yves Klein », Cologne, 1969, avec un catalogue établi par Rotraut Klein et Gisela Fiedeler.
Avalanche nº 2, 1972 photos Skunk-Kender, Yves Klein, éd. du Mont-Schauberg, 1972.



Portrait-relief « Arman », 1961.

œuvres exposées

Manifeste du Nouveau Réalisme, 1960,
Anthropométrie Ant N° 74, 1960,
2,28 × 1,50 m,
Collection Klein-Moquay.
Cosmogonie COS N° 30, 1960,
(Une petite pluie fine du matin),
papier,
40 × 57 cm,
Collection Klein-Moquay.
Relief éponge RE N° 16 Do, Do, Do, bleu, 1960,
199 × 165 cm,
Collection Klein-Moquay.
Pluie bleue S 36, 1961,
12 tiges bleues,
H. 205,
Collection Klein-Moquay.
Pluie rouge S 37, 1961,
11 tiges rouges,
H. 205,
Collection Klein-Moquay.
Relief planétaire RP 19, 1961,
Polyester sur carton,
58 × 58 cm,
Collection particulière, Paris.
Feu F 65, 1961,
Papier,
158 × 220 cm,
Collection Klein-Moquay.
Monogold M.G. 7, 1961,
198 × 153 cm,
Collection Klein-Moquay.
Monochrome bleu IK.B 66, 1961,
195 × 420 cm,
Collection Klein-Moquay.
Portrait-Relief « Arman », 1961,
Fonte patinée d'après moulage en polyester sur fond or,
176 × 94 cm,
Musée National d'Art Moderne.
Table monogold, éd. 1961,
80 × 80 cm,
Collection Klein-Moquay.

A présent, je me sens particulièrement enthousiasmé par le « mauvais goût ». J'ai la conviction intime qu'il existe là, dans l'essence même du mauvais goût, une force capable de créer des choses qui sont situées bien au-delà de ce que l'on appelle traditionnellement « l'œuvre d'art ». Je veux jouer avec la sentimentalité humaine, avec sa « morbidité », froidement et férocement. Ce n'est que très récemment que je suis devenu une sorte de fossoyeur de l'art (assez curieusement, j'utilise en ce moment les termes mêmes de mes ennemis). Quelques-unes de mes œuvres les plus récentes sont des cercueils et des tombes. Et dans le même temps je réussissais à peindre avec du feu, utilisant pour ce faire des flammes de gaz particulièrement puissantes et dessicantes, dont certaines avaient près de trois à quatre mètres de hauteur. Je les faisais lécher la surface de la peinture de telle sorte que celle-ci enregistrait la trace spontanée du feu.

En somme, mon propos est double : tout d'abord enregistrer l'empreinte de la sentimentalité de l'homme dans la civilisation actuelle ; et ensuite, enregistrer la trace de ce qui précisément avait engendré cette même civilisation, c'est-à-dire celle du feu. Et tout ceci parce que le vide a toujours été ma préoccupation essentielle ; et je tiens pour assuré que, dans le cœur du vide aussi bien que dans le cœur de l'homme, il y a des feux qui brûlent.

Tous les faits qui sont contradictoires sont d'authentiques principes d'une explication de l'univers. Le feu est vraiment l'un de ces principes authentiques qui sont essentiellement contradictoires les uns aux autres, étant en même temps la douceur et la torture dans le cœur et dans l'origine de notre civilisation...

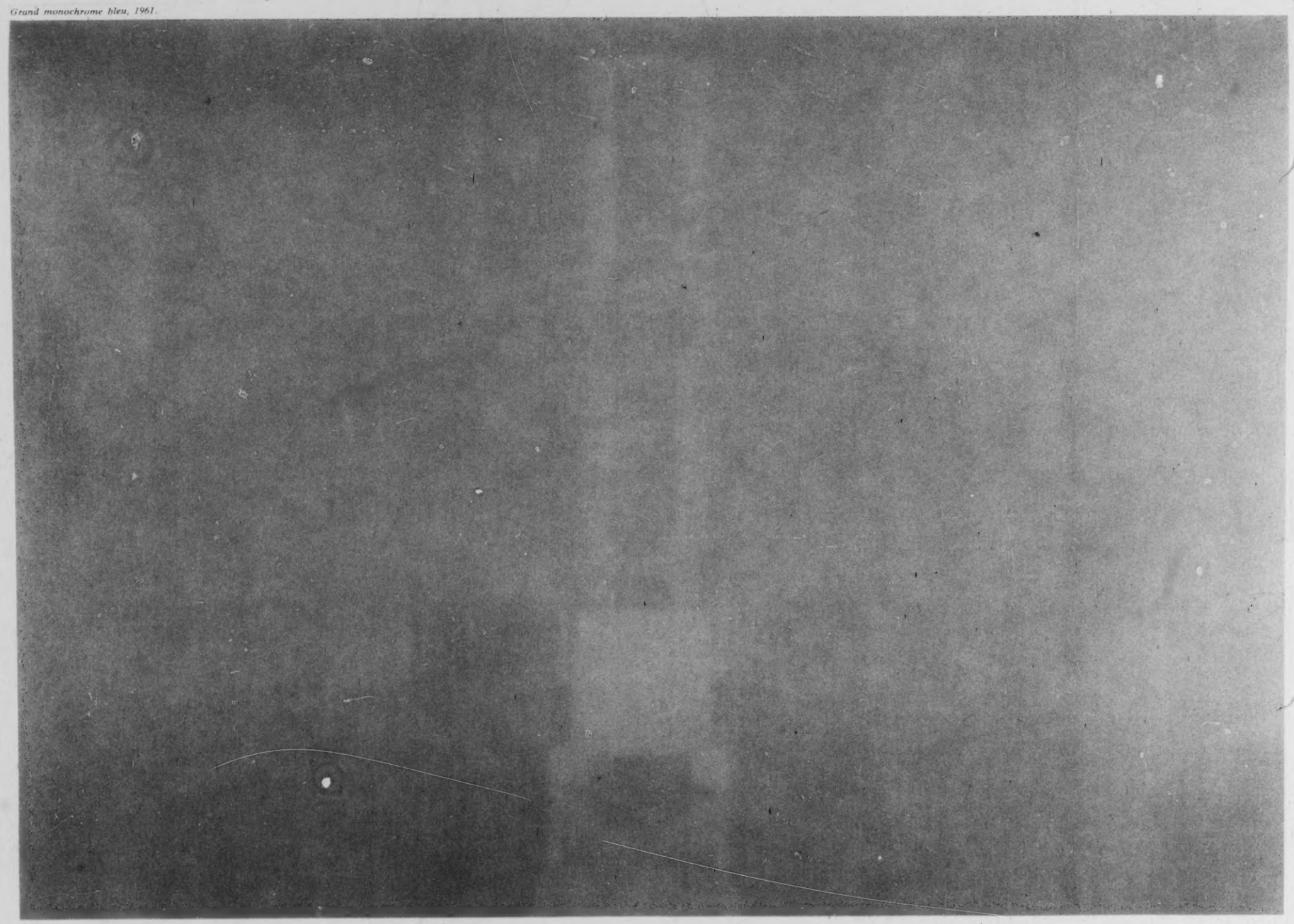
... Il y a quelques mois je ressentis l'urgence d'enregistrer les signes du comportement atmosphérique en recevant sur une toile les traces instantanées des averses du printemps, des vents du sud et des éclairs (est-il besoin de préciser que cette dernière tentative se solda par une catastrophe ?). Par exemple, un voyage de Paris à Nice aurait été une perte de temps si je ne l'avais pas mis à profit pour faire un enregistrement du vent. Je plaçai une toile, fraîchement enduite de peinture, sur le toit de ma blanche Citroën. Et tandis que j'avalais la nationale 7 à cent kilomètres à l'heure, la chaleur, le froid, la lumière, le vent et la pluie firent en sorte que ma toile se trouva prématurément vieillie. Trente ou quarante ans au moins se trouvaient réduits à une seule journée. La seule chose ennuyeuse dans ce projet était que de tout le voyage je ne pouvais me séparer de ma peinture...

... j'imaginais de peindre avec l'aide de pinceaux vivants. Il y a deux ans de cela. Le but de ce procédé était de parvenir à maintenir une distance définie et constante entre la peinture et moi pendant le temps de la création.

Bien des critiques se sont écriés que par cette méthode de peinture je ne faisais rien d'autre que recréer simplement la technique de ce que l'on a appelé l' « action painting ». Mais j'aimerais maintenant que l'on se rende bien compte que cette entreprise se distinguait de l' « action painting » en ceci que je suis en fait complètement détaché de tout travail physique pendant le temps que dure la création.

Pour ne citer qu'un exemple des erreurs anthropométriques entretenues à mon sujet par les idées déformées répandues par la presse internationale, je parlerai de ce groupe de peintres japonais qui, avec la plus extrême ardeur, utilisèrent ma méthode d'une bien étrange façon. Ces peintres se transformaient tout bonnement eux-mêmes en pinceaux vivants. En se plongeant dans la couleur et en se roulant sur leurs toiles, ils devinrent les représentants de l' « ultra-action-painting » ! Personnellement, jamais je ne tenterai de me barbouiller le corps et de devenir ainsi

Grand monochrome bleu, 1961.



un pinceau vivant ; mais au contraire, je me vêtirais plutôt de mon smoking et j'enfilerais des gants blancs. Il ne me viendrait même pas à l'idée de me salir les mains avec de la peinture. Détaché et distant c'est sous mes yeux et sous mes ordres que doit s'accomplir le travail de l'art. Alors, dès que l'œuvre commence son accomplissement, je me dresse là, présent à la cérémonie, immaculé, calme, détendu, parfaitement conscient de ce qui se passe et prêt à recevoir l'art naissant au monde tangible...

Alors que j'étais encore un adolescent, en 1946, j'allais signer mon nom de l'autre côté du ciel durant un fantastique voyage « réalistico-imaginaire ». Ce jour-là, alors que j'étais étendu sur la plage de Nice, je me mis à éprouver de la haine pour les oiseaux qui volaient de-ci, de-là, dans mon beau ciel bleu sans nuage, parce qu'ils essayaient de faire des trous dans la plus belle et la plus grande de mes œuvres. Il faut détruire les oiseaux jusqu'au dernier.

Alors, nous, les humains, auront acquis le droit d'évoluer en pleine liberté, sans aucune des entraves physiques ou spirituelles.

Ni les missiles, ni les fusées, ni les spoutniks ne feront de l'homme le « conquistador » de l'espace. Ces moyens-là ne relèvent que de la fantasmagorie des savants d'aujourd'hui qui sont toujours animés de l'esprit romantique et sentimental qui était celui du XIX^e^ siècle. L'homme ne parviendra à prendre possession de l'espace qu'à travers les forces terrifiantes, quoiqu'empreintes de paix, de la sensibilité. Il ne pourra vraiment conquérir l'espace — ce qui est certainement son plus cher désir — qu'après avoir réalisé l'imprégnation de l'espace par sa propre sensibilité. La sensibilité de l'homme est toute puissante sur la réalité industrielle. Sa sensibilité peut même lire dans la mémoire de la nature, qu'il s'agisse du passé, du présent ou du futur ! C'est là notre véritable capacité d'action extra-dimensionnelle !...

Catalogue exposition,
galerie A. Iolas,
Paris, 1965.

L'homme doit faire dès à présent l'épreuve de ces modes de perception cosmique, « voir » et « sentir » les choses à cette échelle : c'est à la recherche de cette dimension absolue de l'expression que s'est voué Yves Klein et c'est en cela que résidait son *réalisme*. Il avait la conviction de parler le « nouveau langage de l'art » et, détenteur de cette vérité, il a réussi dans toutes ses entreprises : il avait la foi des grands visionnaires et leur rayonnement spirituel, étrangement communicatif.

C'est à travers la couleur pure qu'Yves Klein devait d'abord matérialiser ses intuitions sensibles et mettre en œuvre des mécanismes de perception extra-lucides, entièrement affectifs, échappant au contrôle de l'intelligence raisonnée. Refusant dans un tableau tout recours à ce qui n'est que prétexte, c'est-à-dire la composition, l'anecdote, le geste, l'artiste fonde son répertoire sur les seules ressources expressives de la couleur. Les *propositions monochromes* sont des panneaux uniformément recouverts d'une couche de couleur à base de pigment industriel pur. Après avoir utilisé indifféremment plusieurs tons il finit par se fixer sur une certaine variété de bleu outremer dense qui représente pour lui la révélation : c'est « l'insonore bleu des nostalgies » cher à Jean Arp, le support plastique des intuitions informulables, le véhicule idéal des émotions universelles.

Pierre Restany,
Les Nouveaux Réalistes,
éd. Planète, Paris, 1968,
pp. 152-153.

piotr kowalski

biographie

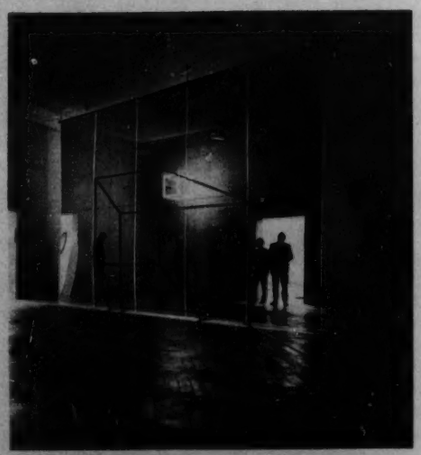
Né en Pologne en 1927,
y vit jusqu'en 1945, travaille comme mécanicien.
En 1946-47, voyage en Europe et en
Amérique du Sud.
De 1947 à 1952, vit aux U.S.A. où il exerce
plusieurs métiers
et étudie à MIT physique,
mathématique, biophysique
et obtient son diplôme d'architecte.
Travaille comme architecte à New York
en 1952-53,
à Paris et en Italie en 1953-57
pour se consacrer uniquement aux travaux
présents.
Vit à Paris depuis 1953.

Expositions personnelles :

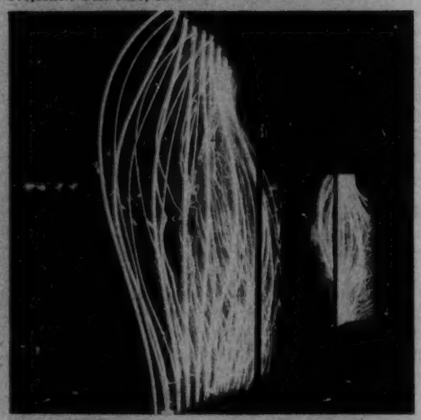
1961
Galerie des Beaux-Arts, Paris.
1963
Kunsthalle, Berne.
1966
Museu de Arte Moderna, Sao Paulo.
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
1967
Galerie Claude Givaudan, Paris.
1968
34e Biennale Internazionale d'Arte, Venise.
1969
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.
Galerie Claude Givaudan, Paris.
Galerie X-One, Anvers.
1970
Stedelijk Museum, Amsterdam.
Galerie Claude Givaudan, Paris.
Amos Andersonin Taidemuseo, Helsinki.
Moderna Museet, Stockholm.
1971
Musée Picasso, Antibes.

bibliographie

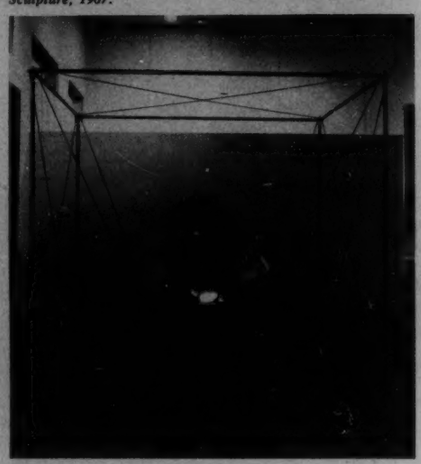
Ionel Schein,
Paris Construit,
Guide de l'architecture contemporaine,
Paris, 1961.
Françoise Choay,
La forma come modo della technica,
Superficie, nr 2-3, mai-sept. 1961.
A. Jouffroy,
Une recherche systématique
des formes est-elle une expression artistique ?
Domus 383, oct. 1961, pp. 7-12.
Françoise Choay,
Structures natives,
formes coulées et architecture,
Ring des Arts, nr 2, 1961, p. 50-51.
Harald Szeemann,
Préface à l'exposition Kowalski,
Kunsthalle, Bern, mai 1963.
Herbert Read,
A Concise History of Modern Sculpture,
Thames et Hudson, London, 1964.
Bernard Spring,
The explosive forms of P. Kowalski,
The Architectoral Forum, New York, dec. 1965.
P. Kowalski,
International Sculpture Symposium,
Arts and Architecture, Los Angeles, janv. 1966,
p. 23.
N. N.,
Sculptors in the Factory,
Fortune, Chicago, avril 1966.
P. Leonard,
Sculpture à la dynamite,
France Observateur, 3 janv. 1966.
Harald Szeemann,
P. Kowalski Techniker oder Künstler,
Werk, nr 4, avril 1967, p. 228-232.
M. Conil Lacoste,
Une usine pour Kowalski,
Le Monde, 3 fév. 1967.
Douglas M. Davis,
Art and Technology.
The new combine, Art in America, jan. 1968.
Pierre Joly,
Une poétique de l'invention,
L'œil, n° 159, mars 1968.
R. C. Kenedy,
Paris, Art international, vol. XI/3,
mars 1967, p. 70.
R. C. Kenedy,
Paris Letter, Art international,
vol. XI/10, déc. 1967, p. 80-81.
Otto Hahn,
Les multiples à Paris, Art international,
vol. XII/1, janv. 1968, p. 48.
Julien Alvard,
Peinture fraîche à Paris, Art international,
vol. XII/2, fév. 1968, p. 63-70.
Michel Ragon,
Préface au catalogue
de la XXIVe Biennale de Venise,
1968, p. 81-83.
Otto Hahn,
Le pavillon français à la Biennale de Venise,
Art international, vol. XII/6, été 1968, p. 56-57.
R. C. Kenedy,
Venice 1968, Art international,
vol. XII/7, sept. 1968, p. 44.
Frank Popper,
Kowalski : Progrès technologique et contestation,
Opus international, n° 8, oct. 1968, p. 52-56.
Gilbert Brownstone,
Pierre Gaudibert et Frank Popper,
Interviews et introduction
au catalogue d'exposition Kowalski,
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris,
avril 1969.
François Chevalier,
Kowalski : Un laboratoire d'idées illogiques,
Chroniques de l'Art Vivant, n° 2,
mai 1969, p. 14-15.
Pierre Restany,
Kowalski .. L'Alphabet de Piotr Kowalski :
Une Grammaire de l'Espace,
Domus, n° 479, oct. 1969, p. 44-47.
Harald Szeemann,
Quelques Questions à Piotr Kowalski,
12 janvier 1970, Catalogue d'exposition Kowalski,
Stedelijk Museum, Amsterdam.
De Wilde,
Préface au catalogue Kowalski,
Stedelijk Museum, Amsterdam, avril 1970.
Pierre Restany,
Kowalski .. A la disposition du public :
une grammaire de l'espace
et une morale de la technologie,
Plaisir de France, n° 379,
juin 1970, p. 48-53.
Jean-Marc Poinsot,
Kowalski, Chroniques de l'Art Vivant,
n° 20, mai 1971, p. 12.



Projection d'un cube, 1970.



Sculpture, 1967.



La grand manipulateur, 1968.

œuvres exposées

3 cubes, 1967,
Acier et plexi,
225 × 225 × 225 cm,
Collection de l'artiste.
« Sculpture », 1967,
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
Musée municipal d'Art Moderne, Paris.
Le grand manipulateur, 1968,
Sphère transparente, plexiglas,
200 × 200 cm,
Fonds national d'Art Contemporain.
Projection d'un cube, 1970,
Néon, plexiglas, métal et bois,
450 × 600 cm,
Collection de l'artiste,
Exp. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1969.
Mesures à prendre, 1970,
Electronique, plexiglas, néon,
4 écrans de 200 × 200 cm,
Collection de l'artiste,
Exp. Moderna Museet, Stockholm, 1970.

E. M. : *Y a-t-il une différence entre la manière de penser artistique et scientifique ?*

P. K. : La pensée scientifique est une pensée collective. Elle s'exerce en groupe et quant à la pratique elle est objective. Il y a une collectivité scientifique, qui échange des informations, qui adopte des systèmes, elle a une pensée et une pratique collective. Aussi longtemps que l'art existe, il sera expression individuelle. Lorsque l'individuel disparaîtra, l'art disparaîtra.

E. M. : *L'artiste agit personnellement mais il utilise des éléments de la collectivité, les expériences, les techniques...*

P. K. : Il agit « dans » la pensée collective. Il est la pensée collective captée par un récepteur individuel, avec toutes les aberrations qu'un récepteur individuel peut contenir. La pensée collective est déformée, exagérée, par le récepteur individuel, elle est émise en tant qu'individuelle. Non vérifiable ou soumise à la vérification. L'acte de l'artiste est une proposition individuelle, en cela il diffère de l'acte scientifique.

E. M. : *Il y a des problèmes de communication, qui se posent. De la transmission de cette image. Vous voulez ou vous espérez que les autres perçoivent dans cette image ce qui a été initialement prévu par vous ?*

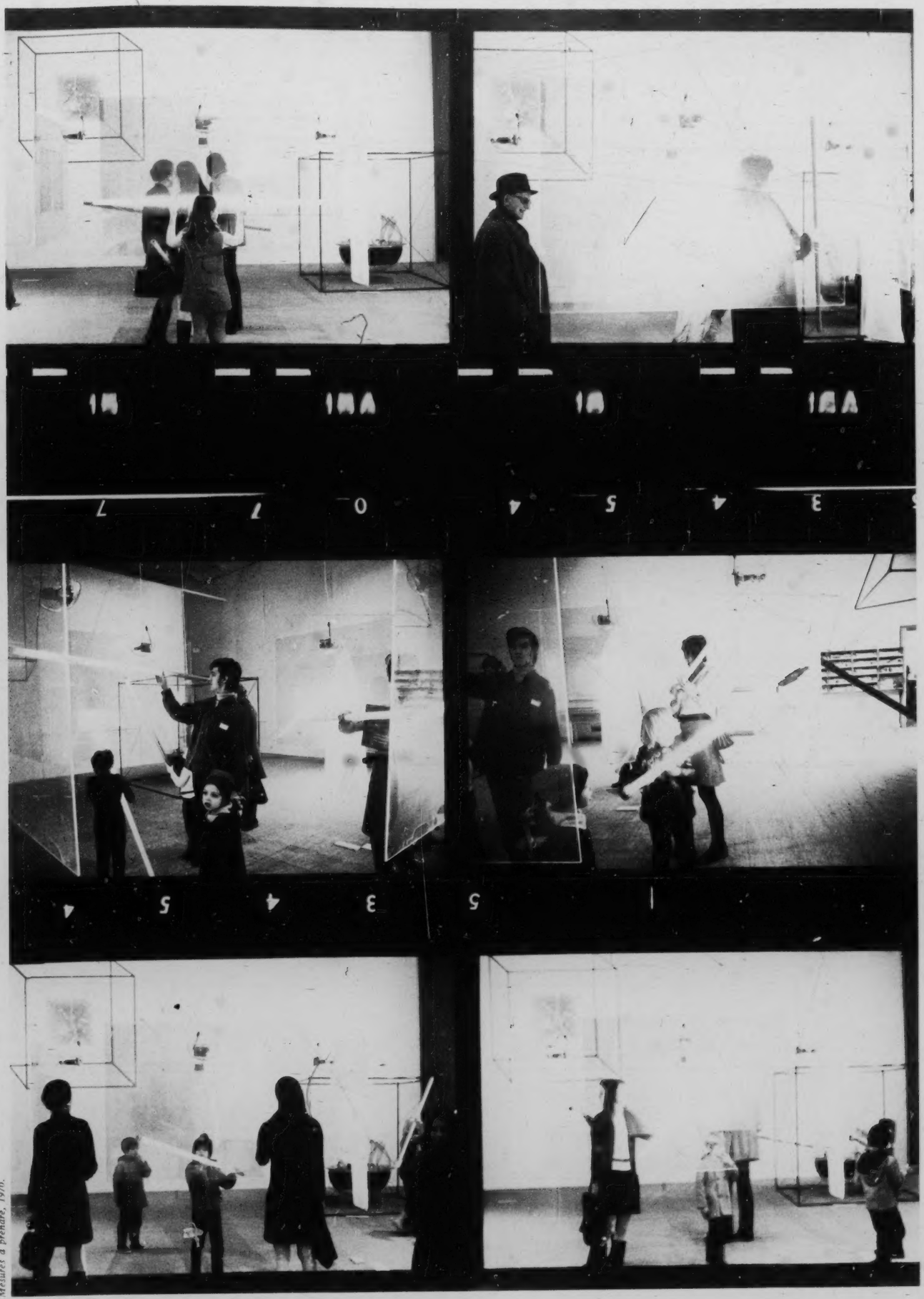
P. K. : Je crois que c'est très improbable que les autres à qui on s'adresse, perçoivent les intentions. Je crois qu'il y a un délai de temps et, malgré ce qu'on dit, que l'histoire s'accélère, il reste assez long. Il y a le délai de presqu'une génération.

E. M. : *Peut-on codifier l'image pour qu'elle puisse être transmissible ?*

P. K. : Je crois que le retard est nécessaire. Le retard social est une chose inévitable. Il est nécessaire car je crois que l'art s'occupe d'une autre sensibilité. Pour passer à une autre sensibilité, il faut la vivre. L'art est une autre façon d'agir, il n'est pas une théorie. L'art n'est pas seulement une image, il est quelque chose de physique qu'on peut manier. Il n'est pas seulement un point de vue sur l'univers, non pas seulement une attitude, sensation ou sensibilité nouvelle mais une façon d'agir, qui produit certains objets, des choses, qui existent dans le monde. Du matériel, par exemple. L'artiste produit des objets et ils existent, donc pour les déchiffrer il faudrait refaire le même chemin. Faire l'apprentissage et peut-être la codification raccourcirait le chemin de l'apprentissage. Mais comme vous savez par la psychologie moderne on ne voit que ce qu'on a appris à voir. La connaissance précède la sensation. Pour changer la sensibilité il faut déjà avoir la connaissance.

E. M. : *Il n'y a donc pas un point de vue unique.*
P. K. : C'est pour cela qu'on a eu des artistes oubliés, que les choses sont oubliées et émergent de nouveau.

E. M. : *Vous avez dit que l'art n'est pas la théorie.*
P. K. : Votre idée me séduit assez. L'idée de pouvoir codifier les propositions et accélérer le retard. Le retard social. Mais je crois qu'il est inévitable. Car, s'il n'y aurait pas de retard on n'aurait plus d'art dans le sens que l'on connaît. On parlera alors d'autre chose. Si on arrive à transmettre absolument toute la sensibilité, toute la recherche sur la sensibilité, toutes les hypothèses sur le réel, qui sont autres que les scientifiques, c'est-à-dire tout ce qui est art, à travers une codification ou autres moyens de communication, et si cela était vraiment capté par la société et utilisé immédiatement, tant mieux, nous n'aurions plus besoin d'art, on n'aurait que des révolutionnaires. Au lieu d'avoir des artistes, on aurait des gens qui agissent directement sur la



Mesures à prendre, 1970.

société, pour la changer. L'art aussi bien que la révolution, n'accepte pas la société ou le monde tel qu'il est, il veut le changer. L'art agit avec un retard, contrairement à la révolution, qui agit directement.

Extraits d'un dialogue avec Piotr Kowalski, pour le livre, en préparation, de Emmanuel Mavrommatis, « De la théorie au concept ».

tetsumi kudo

biographie

Tetsumi Kudo.
Né à Osaka en 1935.
Ses parents sont peintres.
Etudes de 1954 à 1958 à l'Université de Tokyo.
Arrive à Paris en 1962.
Rencontre Erro, Hundertwasser, J.-J. Lebel, Alain Jouffroy qui l'intègre dans l'exposition de Robert Lebel :
« collages et objets » à la Galerie du Cercle.
En 1963, Pierre Restany l'expose à la Galerie J.
que dirige Jeanine Goldschmidt.
Deux happenings ont lieu cette même année :
« Philosophy of impotence » au cinéma Studio de Boulogne
et « Harakiri of Humanism, Bottled Humanism » au Musée d'Art Moderne de la ville.
1964
Happening, « Instant Sperm »
au Centre Américain des artistes.
1965
Biennale de Paris,
expositions « les Objecteurs » de Alain Jouffroy (Galeries Larcade, J. et Jacqueline Ranson).
1966
Salon de Mai,
Salon Comparaisons et expositions personnelles à la Galerie 20 d'Amsterdam
et à la Galerie Thelen, à Essen.
1967
Galerie Mathias Fels.
Participe à l'exposition de Gérard Gassiot-Talabot :
« le Monde en question »
au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.
1969
« Monument of Metamorphosis »
gigantesque forme sculptée dans la paroi du Mont Nokogiri, près de Tokyo.
Série d'œuvres
« Hommage à la jeune génération »
avec prédominance du thème du cocon.
1970
Rétrospective à la Kunsthalle de Düsseldorf.
Participe à « Happening and Fluxus »
du Kunstverein de Cologne
(organisé par Harold Szeemann).
Depuis, ses œuvres sont surtout consacrées aux thèmes :
« Pollution, Cultivation
by Rodioactivity, New Ecologie ».
Exposition à la Galerie Mathias Fels en 1971
et au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1972.

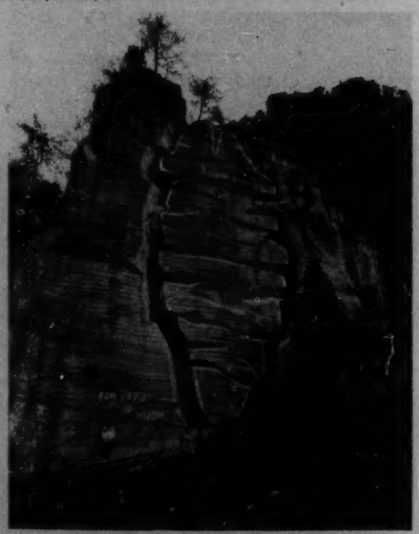
bibliographie

Alain Jouffroy,
Une révolution du regard, p. 199-206.
Gallimard, édit., Paris, 1964.
Aldo Pellegrini,
New tendencies in Art.
New York, 1968.
J.-J. Lebel,
Lettre ouverte au regardeur,
Paris, 1966.
Allan Kaprow,
Assemblage, Environnement et Happenings,
New York, 1966.
Udo Kultermann,
Neue dimensionen der Plastik,
Tübingen, 1967.
Beeren - Nakahara - Jouffroy - Gassiot-Talabot,
Kudo/Document 70,
Tokio, 1970.
Udo Kultermann,
Leben und Kunst,
Tübingen, 1970.
F. Pluchart,
Pop Art et Cie, 1960-70,
Paris, 1971.
Walter Aue,
P.C.A.-Projecte. Concepte et Actionnen,
Keulen, 1971.
Une bibliographie détaillée est publiée dans le catalogue de l'exposition Kudo. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1972.

Kudo, qui établit la panoplie dérisoire de l'homme dans un monde voué à l'apocalypse, ne refuse pas les effets d'un expressionnisme qui aborde franchement les rivages de l'horreur et de la mort, encore que son propos débouche finalement sur l'optimisme de l'apparition d'un homme nouveau. Sa prise de corps avec la menace latente qui pèse sur l'homme, il veut qu'elle nous concerne personnellement (*Votre Portrait*) et il ne refuse aucun effet dramatique pour arriver à provoquer un malaise, une nausée.

Gérald Gassiot-Talabot,
in Depuis 45,
Mythologies Quotidiennes,
Figuration narrative,
Peinture politique,
La Connaissance S.A.,
Bruxelles, 1970,
p. 288.

Your portrait, 1964.



Monument of metamorphosis, 1969-1970.

Cultivation-A, 1967.

œuvres exposées

Votre portrait en 1962,
Bois et aluminium,
150 × 30 × 30 cm,
Collection de l'artiste.
Your portrait, 1964-1965,
Papiers, bois, polyester, tissus,
60 × 54 cm,
Collection P. et J. Restany.
Your portrait - Chrysalide, 1966,
Assemblage,
95 × 95 × 95 cm,
Galerie Mathias Fels, Paris.
Grand cocon avec chrysalide humaine, 1967,
180 × 90 × 90 cm,
Ouate plastifiée, polyester, lumière noire,
Fonds national d'art contemporain.
Souvenir La-mue, 1967,
Assemblage,
0,245 × 0,28 × 0,16 m,
Fonds national d'art contemporain.
Cultivation A, 1967,
Boîte avec lumière noire,
175 × 63 × 50 cm,
Galerie Mathias Fels, Paris.
Hommage à la jeune génération.
Le cocon a ouvert, 1969,
Voiture d'enfant, polyester,
120 × 100 × 150 cm,
Collection de l'artiste.
Pollution, cultivation, nouvelle écologie, 1971,
Plastique, carton, cellulose,
diamètre 100 × 50 cm,
Collection de l'artiste.

L'homme ancien se meurt et tout ce qui reste de lui est son effrayante limitation et son impotence. Un nouveau cycle s'instaure. Kudo fait certainement un portrait tout différent de l'homme nouveau tel qu'il se présente à lui (à la façon dont opère l'anthropologie), comme un être avec une tête énorme, dont le crâne monumental est le siège où fonctionnent toutes les facultés humaines. Deux têtes communiquent par leurs bouches vaginales, tandis que leurs cerveaux électroniques bourdonnent sous l'effet des impulsions et réactions. Les pénis, dont les hommes n'ont plus besoin, sont enfermés dans des cages comme d'aimables perruches, nourris de pilules afin de pouvoir continuer à éjaculer. Les souvenirs les plus chers des hommes anciens ayant cessé de fonctionner se trouvent également en cage : la peau de leurs mains et de leurs pieds, qu'ils ont adorée et baisée comme un fétiche. Parfois même, l'ombre de l'homme ancien est admise à se consoler avec des fleurs et des cigarettes, derniers souvenirs d'une existence sentimentale appartenant depuis peu au passé.

Wim A.-L. Beeren,
in catalogue
de l'exposition Kudo,
galerie Mathias Fels,
Paris, 1967.

Your portrait, 1963-1964.

la villeglé

biographie

Jacques Mahé de la Villeglé,
né le 27 mars 1926
à Quimper (Finistère).
1957
« Loi du 29 juillet 1881 »,
première exposition rétrospective d'affiches
lacérées avec Hains,
Galerie Colette Allendy.

Expositions personnelles :

1959
Atelier François Dufrêne :
« Le Lacéré Anonyme ». 1963,
Galerie J., Paris.
1964
Galerie Ad Libitum, Anvers.
1967, Galerie Jacqueline Ranson.
1971
Galerie Michael Werner
et Galerie Der Spiegel, Cologne.
Moderna Museet, Stockholm,
exposition rétrospective 1949-1971.
1972
Haus Lange, Krefeld.

Expositions de groupe :

1953
« Hepérile Eclaté » avec Hains,
poème de Bryen
dépossédé par une trame de verres
cannelés
de sa signification première.
1958
« Des Réalités Collectives »,
Grammes n° 2,
édit. du Terrain Vague.
1959
Galerie du Pont-Royal,
Galerie Ursula Girardon, Paris.
1959 et 61
1re et 2e Biennales de Paris.
1960
Galerie Apollinaire, Milan,
« Hommage à Colette Allandy
et Festival d'art d'avant-garde, Paris.
« Art d'assemblage »,
1960-68 et 72
Salons « Comparaisons »,
(Paris, Tokyo, Vienne, Munich,
Baden-Baden, Saïgon, Rio de Janeiro,
Sao-Paulo, Bordeaux).
1961
New York, Dallas, San Francisco.
Galerie J :
« 40° au-dessus de Dada »
et « La France Déchirée », etc.
« Kollektiva Realiteter »,
Konstrevy, février, Stokholm.
1964
« Le choix », Temps mêlés,
Verviers.
1967
« De Mathieu à Mahé »,
édit. J. Ranson.
1969
« L'Affiche Lacérée :
ses successives immixtions dans les arts »,
Leonardo II-1,
Pergamon Press, Oxford-New York.
1971
« Die Kollektiva Realität »,
Staatsgalerie Stuttgart.
En préparation :
« Le Lacéré Anonyme »
et le catalogue raisonné de l'œuvre
de Johannes Baader, (1876-1954).

L'anonyme du dripping, 1967.

œuvres exposées

Rue Taylor (10e), 1959,
Affiches lacérées,
46,5 × 74 cm,
Collection de l'artiste.
« Avenue de la Liberté, Charenton », 1961,
Affiches lacérées,
2,10 × 1,50 m,
Collection de l'artiste,
exp. Salon « Comparaisons »,
Paris, 1963,
« 50 ans de collage », Saint-Etienne, 1964,
Pavillon de Marsan, Paris,
1965, Galerie Iolas, Paris, 1968,
Bibl. « Pathé International », N° VII/9, déc. 1963,
Cat. « 50 ans de collage »,
M. de St-Etienne et M. des Arts Décoratifs,
Paris, 1964, N° 334.
De Mathieu à Mahé, 1967,
Affiches lacérées,
92 × 73 cm,
Collection de l'artiste.
L'anonyme du dripping, 1967,
Affiches lacérées de peinture,
20,5 × 30,5 cm,
Collection de l'artiste.
exp. Festival d'Art d'Avant-Garde,
1967, Palais de Glace, Paris,
Bibl. « Leonardo » II-I, 1969,
Oxford/New York,
« V H 101 », N° 3, 1970, Paris.

De la manifestation spontanée

Je tiens mes distances vis-à-vis de l'acte de peindre ou de coller, et la non-préméditation pour une inépuisable source d'art, d'un art digne des musées. Je considère comme positif le résultat obtenu par un quelconque passant lacérateur d'affiches, sans qu'il y ait de sa part la moindre intention esthétique ; mais je tiens le choix en grande estime. L'estime particulière du choix implique le refus de toute échelle de valeur entre l'objet créé et l'objet trouvé dans sa plénitude. Délaisser le « faire » pour le « ravir » n'est pas se laisser aller au jeu des préférences ; c'est très exactement vouloir changer d'attitude.
Ravir vient au bout et à bout de la peinture-transposition. La vivacité immédiate des affiches lacérées oppose la manifestation spontanée, l'expressivité directe à la peinture qui prenait naissance à la force du jeu des multiples attitudes possibles auxquelles les artistes-transposeurs alliaient en plus ou moins de temps les formes, les couleurs et les choses.

La Villeglé.

De la lacération considérée

Les affiches lacérées avaient qui dévorer : autres flaneurs des deux rives, Raymond Hains et Jacques de la Villeglé ont, dans leurs filets à provisoire, halé les « fauves » altérés qui baillaient au vent le long des *grilles* et palissades de notre quotidienne civilité.
Est-il besoin d'être dompteur ou archéologue pour reconnaître que politique et gastronomie, stratifiées au jour le jour, ont automatiquement donné le jour dans le désordre des passions ou de l'impatience enfantine aux *êtres* que voici, qui frondent délibérément l'œil cyclopéen de l'Ecole de Paris ?
Les affiches lacérées, expression désinvolte d'une poésie collective, traînent après elles le sable des boulevards, toute une ambiance de jeux du cirque et de loterie.
Pour le sens des déchirures, l'oisiveté, verticalement, en est bien autant responsable que la hâte, horizontalement. Tout entière, l'énigme grandiose du dérisoire et fameux GARAP est ici contenue. De l'invention des lettres éclatées à la découverte des affiches lacérées, en toute liberté, Hains et Villeglé n'avaient qu'un pas à faire — comme antibiotique à une culture de saprophytes, certes, ce pas n'est pas perdu.

J.-Ph. Talbo,
(Préface à l'exposition
« Loi du 29 Juillet 1881 »,
ou « le lyrisme à la sauvette »,
Galerie Colette Allendy,
Paris, mai 1957.)

... La première affiche lacérée que je me suis appropriée, dans la soirée du 18 mai, au pignon droit de la Rhumerie martiniquaise et germanopratine, m'avait frappée par la flagrante agression dont l'œuvre témoignait. Que cet acte eût été conscient me fut un mois plus tard confirmé par un témoin visuel. Le lacérateur, à qui je conserverai l'anonymat, s'était attaqué au cœur pourpre du graphisme, mettant à découvert, de trois coups de rasoir, une tache-écu de sable, avec en abîme billette et crosse renversée d'or virant à l'ocre, destré de gueules s'éparpillant au chef en violine et tanné, senestré d'une filière de gueules comportant pointe triangulaire à l'anglaise...

Extrait du catalogue
de l'exposition
« De Mathieu à Mahé »,
galerie J. Ranson,
Paris, février 1967.

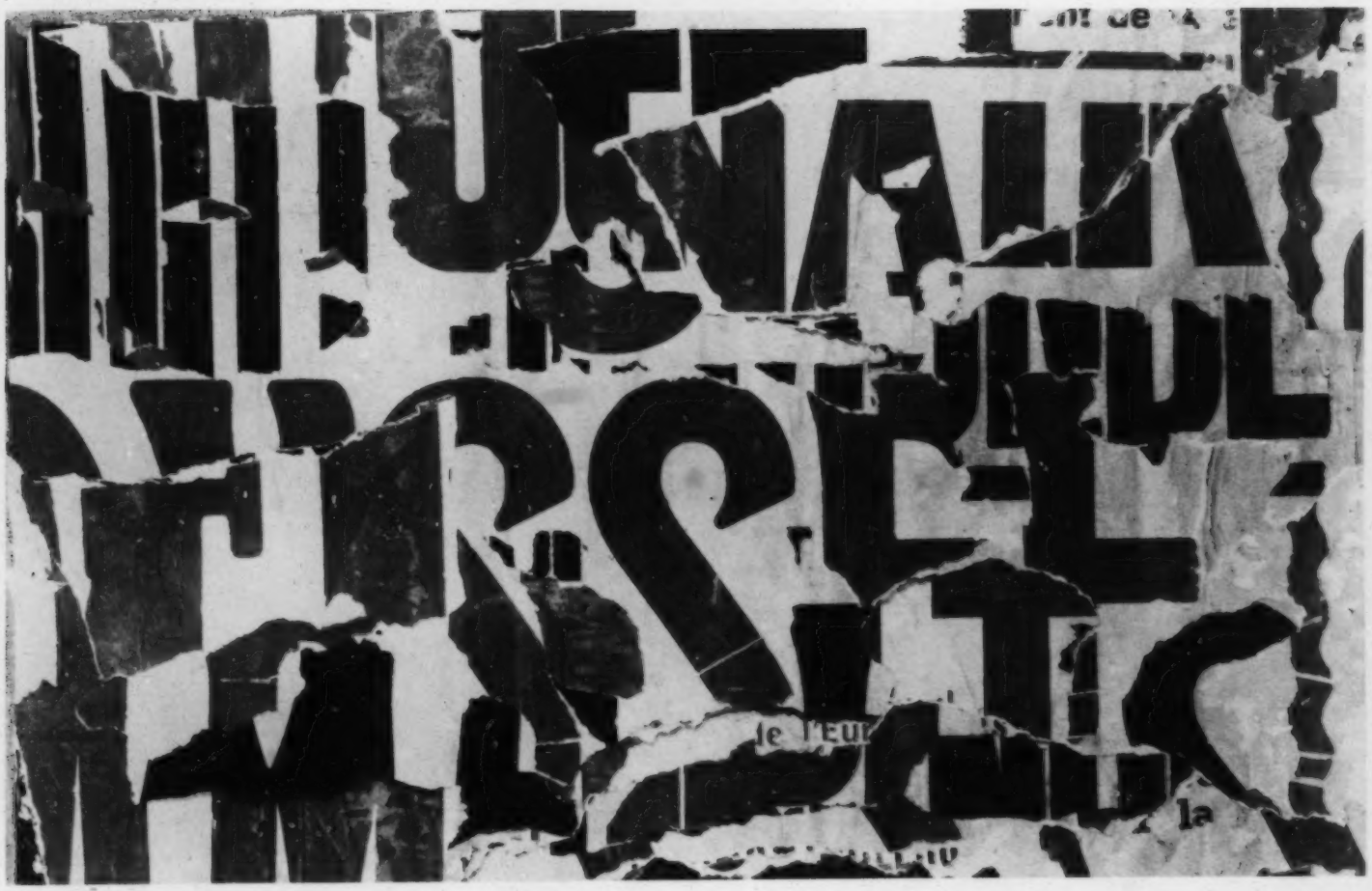
© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1972
PARIS – FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977



Rue Taylor (10e), 1959.

Au cours de sa promenade permanente dans les rues de Paris, Hains a un compagnon fidèle du même âge, Jacques Mahé de la Villeglé. Bretons tous les deux ils se sont connus à l'école des Beaux-Arts de Rennes et se sont retrouvés à Paris. Ils réaliseront en commun toutes les expériences de la chambre cannelée et assumeront ensemble la découverte parisienne de l'affiche lacérée. Leurs démarches, très unies au départ, finiront par diverger considérablement au fur et à mesure que se préciseront leurs options particulières. Villeglé aujourd'hui encore est demeuré fidèle à la collecte de ses débuts : il est le piéton inspiré qui découvre la poésie sur la peau des murs.

Pierre Restany,
in Depuis 45,
Le Nouveau Réalisme,
La Connaissance S.A.,
Bruxelles,
1970, p. 268.

Du cubisme au nouveau réalisme, du collage au décollage, le XX^{e} siècle aura assumé jusqu'à ses ultimes conséquences l'éclatement du langage visuel, achevant sur le plan pictural une évolution parallèle dans des domaines littéraires (poésie phonétique) et musical (musique concrète).

... Très conscient de la valeur esthétique de l'affiche lacérée, Villeglé n'est pas resté insensible à son importance sociologique. Très significativement, et à l'opposé de Hains ou de Rotella, Villeglé donne pour titre à ses décollages la date et le lieu de la récolte. Il entend par là souligner l'aspect documentaire du décollage, indissociable de son aspect esthétique et sémantique.

Villeglé entend certes nous donner à voir le monde de la rue d'un œil neuf. Mais quel que soit le degré de transformation ou d'altération auquel est soumise l'affiche lacérée au sein du laboratoire mental de notre vision, elle demeure un document, un fragment d'information localisé dans l'espace et dans le temps. Villeglé se veut en quelque sorte l'ordonnateur de ces documents. Sensible tout autant à leur beauté qu'à leur diversité, l'artiste-inventeur se livre à une opération permanente de classement. Son œuvre se divise tout naturellement en vastes séries, groupements par affinités selon des dosages respectifs de la couleur et du trait, l'importance du caractère typographique et de la composition, l'apparence figurative ou abstraite de l'image, le degré de lisibilité de son message.

Villeglé n'a jamais bifurqué d'un pas hors de sa voie royale. Sa triple activité d'inventeur, de sélectionneur et d'ordonnateur de l'affiche lacérée lui a permis d'incarner l'esprit d'une tradition picturale dans la réalité d'une expressivité spontanée et anonyme et de transcender l'objet trouvé du folklore urbain en unissant la culture à l'action, le fait poétique au fait social...

Pierre Restany,
Aspen, Colorado,
septembre 1971.

jean le gac

biographie

Le Gac Jean.
Né en 1936.
Vit et travaille à Paris.

Les villas.

œuvres exposées

Les Villas,
28 × 35 cm, 20 fois,
Collection particulière.
Le récit,
Papier photographique,
env. 2 m²,
Collection particulière.
La remise,
Bâche, papier, tissu,
env. 7 m²,
Collection privée.

Il me semble que mes préoccupations actuelles ont coïncidé avec un court séjour au bord de la mer que nous avons fait au printemps 1968. Je devais y repenser à nouveau à la faveur d'un autre séjour à la campagne, durant les mois de juillet et d'août de la même année. Depuis nous retournons dans des endroits similaires au moment des vacances. De l'idée que je me faisais de mes nouvelles occupations, je m'en suis plusieurs fois expliqué par courrier (1), par des expositions (2), par quelques publications dans des revues (2'), une fois à la radio (3), par une courte séquence de cinéma (4), par des rendez-vous donnés en différents endroits de Paris (5), par des lettres personnelles (6), par des renvois à des lectures (7), et des collaborations avec des artistes (8), par des conversations privées.

1) Le campement-projet, mai 1969 (400 destinataires) ; Projet pour la journée du 5 octobre, octobre 1969 (environ 200 destinataires) ; Acte-observation, novembre 1969 (300 destinataires) ; Le Jardin le 5 octobre, novembre 1969 (environ 200 destinataires) ; Agenda : juillet 1968, décembre 1969 (100 destinataires) ; Description d'un dessin fait d'après nature, janvier 1970 (100 destinataires) ; La voix off, février 1970 (environ 50 destinataires) ; La documentation gelée, mars 1970 (environ 50 destinataires) ; Pour vérification monter jusqu'au « Signal » à la Croix-Valmer (Var), avril 1970 (environ 50 destinataires) ; 289 mots, juin 1970 (300 destinataires) ; Dessin pour la fabrication des housses pour les cailloux du jardin, juillet 1970 (environ 50 destinataires) ; Trois photos anonymes, septembre 1970 (200 des-Trois photos anonymes, septembre 1970 (env. 50 destinataires) ; Les actes-camouflages, sept. 70 (200 destinataires) ; Lieu 1, lieu 2, lieu 3, lieu 4, septembre 1970 (200 destinataires) ; Schémas pour l'écoulement des eaux, schémas pour la serre chaude, octobre 1970 (200 destinataires) ; Petites annonces pour les hypothèses incurieuses, octobre 1970 (200 destinataires) ; 24 messages personnels, octobre 1970 (200 destinataires) ; L'étang carbonifère de Blaye-les-Mines, novembre 1970 (200 destinataires) ; Vue 1, vue 2, novembre 1970 (200 destinataires) ; Lecture 1 : notes de lecture à propos de la photographie sur peau humaine (tiré de « Les maladies de lumière », par H. Jausion et F. Pagès, Masson et Cie, éd., 1933), décembre 1970 (200 destinataires) ; Lecture 2 : « La résurrection de M. Rocamir » (tiré de « L'île de M. Rocamir », de la série des Harry Dickson, par Jean Ray), janvier 1971 (200 destinataires) ; Dossier : (...) il avait plu dans la nuit..., avril 1971 (plus de 1 000 destinataires) ; Aux bons soins du Comité Directeur..., mai 1971 (400 destinataires).

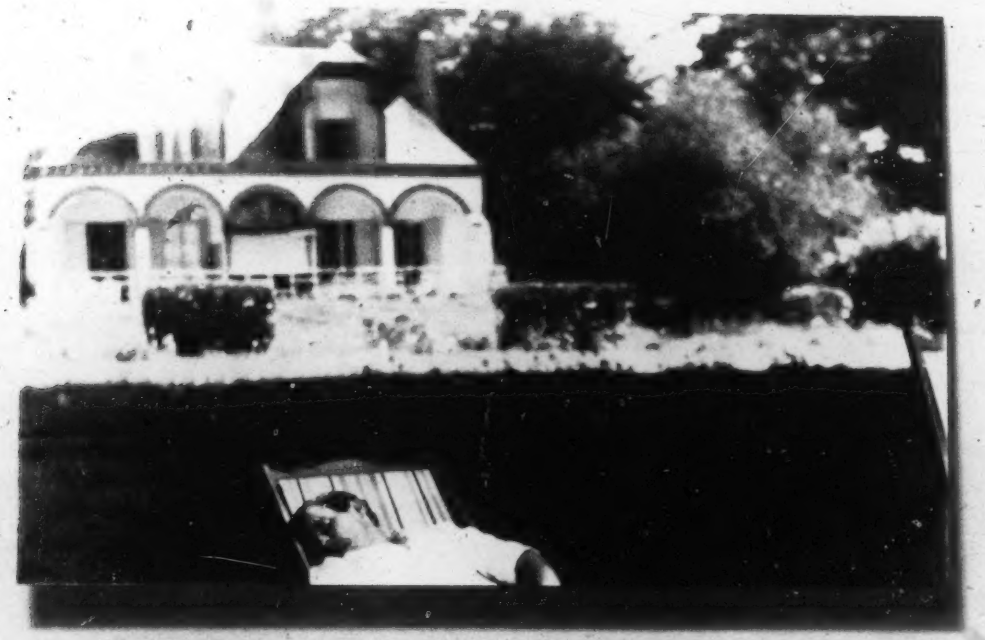
2) Templon, Paris 1970 ; Rive droite, Paris 1971.
2') *Chorus* n° 5-6, pp. 14, 15, 16 et 17, Paris ; *Les Lettres Françaises*, p. 8, 11 novembre 1970, Paris ; *L'Humidité* n° 1-3, Paris ; *Opus International* n° 22, p. 41, Paris ; *Uomini e idee* n° 23-25, pp. 98-130, Naples.

3) Chaîne France-Culture, 7 mars 1971, 20 h 15.

4) « Signal », 16 mm, n/b, 50" (diffusion C. Aubry, rue de Seine, Paris).

5) En supplément au programme du cinéma Action-République pendant la deuzième quinzaine de décembre 1970 (Paris-11') ; A la vitrine d'un magasin de chauffage électrique : Société Infra-Watt, rue Jouffroy (Paris-17'), novembre 1971.

6) « Mon grand-père Constantin Stavros Kyriakos... », lettre à J.G..., 10 mars 1970 ; « Nous avons fait un bon voyage... », parc des Buttes-Chaumont, et « Nous sommes arrivés au but... », rocher du parc zoologique du bois de Vincennes, adressés au docteur Jean P..., juin 1970 ; Lettre à Michel C..., à propos de la prothèse que j'avais sur les yeux durant l'été 1968, juin 1970 ; et enfin je retiendrai dans cette liste exhaustive mes lettres personnelles qui, par invraisemblance, auraient pu s'égarer et ne jamais arriver à destination. Auquel cas je ne peux que m'interroger



VILLA " LA FOLIE "
(Location de vacances)

- Vous avez vus sur le jardin... Ne prêtez pas attention au gardien, il est très pauvre... un simple d'esprit. Il affectionne les grands pavots que nous apercevons. Quand il se sera éloigné je vous montrerai dans la remise les tableaux qu'il fait d'après les modèles de graines Vilmorin & Andrieux.
Je ne doute pas que vous n'apprécies le jardin à la longue.
- A la longue ?
- Il se peut. Il se peut.

VILLA " WILDERNESS "
(Location de vacances)

Les villas.

sur des faits qui, restés sans réponse, auraient pu prendre un tout autre tour. Je redoute aussi, si minime qu'en soit la possibilité, que par une de ses anomalies qui ont parfois été signalées dans l'acheminement du courrier, une lettre ne me soit remise que bien longtemps après qu'elle ne m'ait été envoyée ; lettre qui serait en conséquence dérisoirement nulle et non avenue et qui pourrait rétrospectivement m'apporter le regret d'une chose irrémédiablement passée.

7) *La rumeur dans la montagne*, Maurice Renard, éd. Tallandier, troisième timestre 1958.

8) En collaboration avec C. Boltanski, fabrication de cinquante clefs pour pénétrer dans un appartement de la rue Rémy-Dumoncel (Paris-15e) pendant le mois de mars 1970 et location pour la soirée du 12 janvier 1971 du grand salon de réception de l'Hôtel Moderne Palace, place de la République (Paris-11e) ; Les promenades faites à Paris et environs, avec C. Boltanski et P.A. Gette : mai 1970 en forêt de Saint-Germain ; juin 1970 au parc des Buttes-Chaumont, au Jardin des Plantes, au lac inférieur du bois de Boulogne et au parc zoologique du bois de Vincennes ; octobre 1970 au service conservation de la nature (rue Cuvier) et à la collection de minéralogie de l'école des Mines (boulevard Saint-Michel) ; décembre 1970 au Musée de l'Assistance Publique (quai de la Tournelle ; et, enfin, en janvier 1971 au passage du Caire.

Des articles concernant cette activité ont paru dans quelques journaux :

« ... Il s'agit de mener et d'enregistrer une activité personnelle qui ne ressemble à rien de connu, ne se réfère à aucune nécessité logique... Depuis le printemps 1968, cette activité se déroule en plein air. Activité nomade des périodes de vacances que de multiples photos viennent enregistrer... » (Gilbert Gatellier, *Opus international* n° 15, p. 45.)

« ... Le Gac ne dissimule pas l'aspect « jeux de piste » de ces activités, avec ces repères qui jalonnent les trajets en forêt, ou « jeux de plage », avec ces trous sur la bande intacte de sable entre deux marées. Il revit avec le même sérieux que l'enfant, mais avec l'opiniâtreté d'un adulte, les procédés d'investigation et d'investissement de l'espace avant sa réduction au visuel qui conditionne le fait plastique. Plus tard à l'adolescence, les coordonnées abstraites de structuration : horizontales, verticales, diagonales de fuite, marqueront la distanciation progressive du « paysage », consommeront la perte irréparable du paradis de l'enfance... » (Julien Montboron, *Chorus* n° 7, pp. 66-67.)

« ... L'activité de Le Gac ne se définit qu'en fonction de l'espace où elle se déroule, des réactions qu'elle provoque. Dans un second temps, Le Gac cherche à témoigner de ces interventions en prenant des photographies, en rédigeant des textes. De nouveau, si l'on peut dire, des problèmes se posent devant l'impossibilité de parvenir à un constat malgré les moyens objectifs employés. Les photographies, banales, photographies d'amateur, une fois reproduites, perdent beaucoup de leur clarté, certaines apparaissent floues, troubles. Les textes de leur côté, en accumulant des détails qui se veulent précis et fidèles, deviennent interprétatifs, victimes de leur propre procédé... » (Catherine Millet, *Les Lettres Françaises*, 1er avril 1970, p. 26.)

« ... Mais il semble qu'il n'ait pas d'autres moyens que le message postal pour en rendre compte, sans le figer dans un rapport objet-spectateur où se trouverait inévitablement réinstallés le système oppressif perspectiviste et la séparation de l'homme d'avec le monde. La communication postale utilise un réseau imposé mais non contraignant (glissé dans la boîte, le pli semble doué de liberté, son anonymat est garanti par le nombre). Elle décuple la puissance de l'investigation sans la trahir car elle est de la même essence : l'arpenteur est relayé sur une plus large échelle par l'ambulant, dans les longs wagons clos. » (Julien Montboron, *Chorus* n° 7, pp. 66-67.)

« ... Si nous voulons rechercher les rapports qui lient ces envois, nous les trouverons en croyant qu'il s'agit d'une ou de plusieurs actions menées dans les mêmes lieux ou autour des mêmes préoccupations. Dès qu'un sens commence d'apparaître, Le Gac semble le brouiller. Quand il décrit une image, déjà difficilement lisible, il note des détails absents de cette image, mais se tait sur ce que nous croyons voir en elle... » (Jean-Marc Poinsot, *Chroniques de l'Art Vivant*, n° 18, p. 8.)

« ... Garée dans la rue de Duras, devant l'entrée de la galerie Rive Droite, une voiture attire l'attention : sur son toit est fixé un haut-parleur qui diffuse d'étranges messages. Dans la galerie, on voit de grandes photos en sépia qui semblent avoir été prises il y a longtemps. On pourra enfin consulter des séries de textes copiés à la main... » (Bernard Borgeaud, *Pariscope*, 28 avril 1971, p. 65.)

« ... Il se contente souvent des textes eux-mêmes (sans que la parole, pour l'instant, intervienne dans le réseau de relations dont nous parlons : les personnages des récits sont plutôt muets) ; d'autre part le visible, le tactile et leurs représentations (photographies ou autres) sont inséparables chez lui des textes et des lambeaux de textes qu'il leur adjoint. Les images ne semblent exister que pour donner lieu à des interprétations par le langage, qui crée avec elles un second niveau de relations, non moins subtil, et organiquement lié au premier, bien sûr... » (Gilbert Gatellier, *Opus international*, n° 27, p. 65.)

« ... A propos de l'exposition chez Larcade et de l'envoi : à la multiplicité des points de vue dans le paysage répond le dédoublement des observateurs-narrateurs : (...) « je vis un jeune garçon qui venait de vendre à un marchand de soieries de vieux cahiers de papier. Comme je me plais beaucoup à lire, et jusqu'aux bribes de papier qu'on jette à la rue, poussé par mon inclination naturelle, je pris un des cahiers que vendait l'enfant et je vis que les caractères en étaient arabes... » Don Quichotte, chap. 9. » (Lettre du docteur Jean P..., à J. Le Gac, 24 avril 1971.)

robert malaval

biographie

Robert Malaval.
Né à Nice le 29 juillet 1937.
Etudes secondaires au lycée Félix-Faure.
Exerce divers métiers de 1954 à 1960
en interférence avec ses activités artistiques
à partir de 1957.

1958-1960
Vit à la campagne
dans les Basses-Alpes,
peintures sur toiles : fragments de roches,
cailloux, détails de paysages.

1961-1962
Reliefs de papier encollé
(carton-pâte, technique des carnavaliers de Nice):
L'aliment blanc,
suite d'objets à scénario.

1962-1963
Meubles, objets divers
et dessins sur le même sujet.

1963-1964
Paris, autres objets
de la même série, autres dessins,
l'aliment blanc cultivable
(objets ou moulages dont l'envahissement par
la stéarine
de bougie que l'on fait brûler sur la partie-base
est à continuer par l'usager).

1965
Sculptures et reliefs
rose, blanc, mauve,
réalisés à partir de moulages de corps
(polyester stratifié).

1964-1966
Dessins : mécanismes et armes.
Projet pour un carnaval,
projet pour la remise à jour
du parc de St-Cloud.
anne-genoux gauche-pubis.

1967-1968
Tableaux
rose, blanc, mauve
(acryl sur toile) :
peints au pistolet à partir de pochoirs
déterminés par la position du modèle
sur la toile.
Ces tableaux sont traités d'une façon
délibérément ornementale
et les modèles choisis pour leur qualité
d'acteurs-créateurs
autant que pour celles plastiques
qui sont les leurs.
Passe la majeure partie de son temps
avec des musiciens
qui partagent son goût
marqué pour le rock'n'roll
et pour le musette.

1969
Quelques tableaux rose, blanc, mauve,
suivant la même technique que les nus
(acrylique sur toile, pistolet et pochoir) :
représentation de rayons impacts lumineux
(fenêtre, fentes, ampoules, tubes-fluo, etc.).
100 demi-heures de dessin quotidien
(le reste du temps laissé libre).

1970-1971
Réalisation de multiples
et recherches d'ensemble concernent l'image,
l'édition, le son,
comme support d'information
et élément de l'environnement :
dans ce cadre se place la participation à Sigma
(une émission stéréophonique
substitue aux bruits ambiants
du musée ceux d'un chantier urbain).
Etudes concernant l'application de ces techniques
(et du son particulièrement)
à l'animation de lieux publics.

Expositions individuelles :

1961
Peintures et reliefs.
Galerie Alphonse Chave, Vence.

1962
L'aliment blanc, sculptures.
Galerie Alphonse Chave, Vence.

1964
Dessins et Schémas.
Galerie de l'Université, Paris.

1964
L'aliment blanc, dessins et sculptures.
Alan Gallery, New York.

1965
L'aliment blanc, dessins.
Galerie de la Salle, Vence.

1966
L'aliment blanc, sculptures.
Galerie de la Salle, Vence.

1967
Tableaux (rose et mauve).
Galerie Yvon Lambert, Paris.

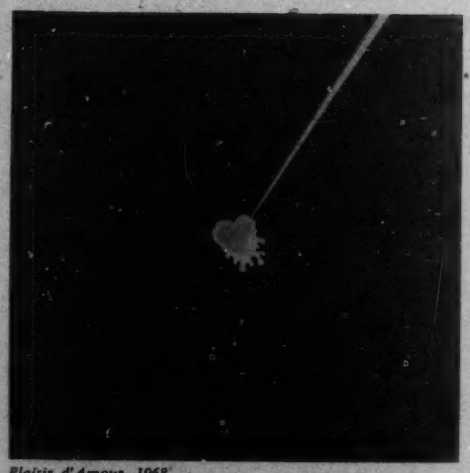
1968
Tableaux (rose et mauve).
Galerie Aronowitsch, Stockholm.

1971
L'aliment blanc + 3 éditions.
Galerie Daniel Gervis, Paris.

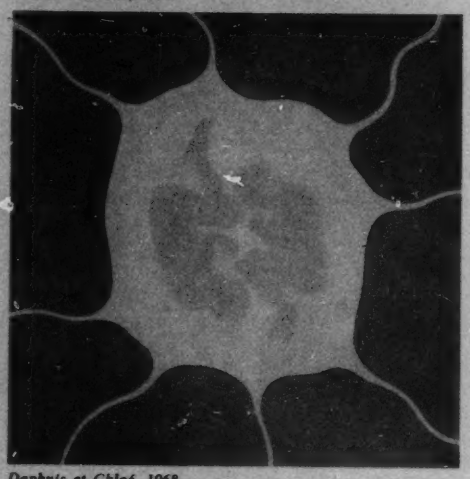
1971
Transat, Marine, Campagne + 100 demi-heures
de dessins.
C.N.A.C., Paris.

bibliographie

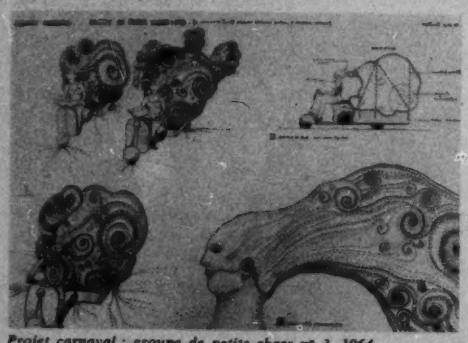
Catalogue de l'exposition Malaval,
Galerie Yvon Lambert,
oct. 1967 et mai 1968.
Catalogue Galerie Daniel Gervis, 1971.
Catalogue C.N.A.C., 1971.



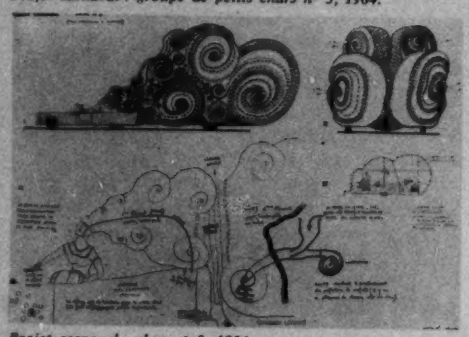
Plaisir d'Amour, 1968.



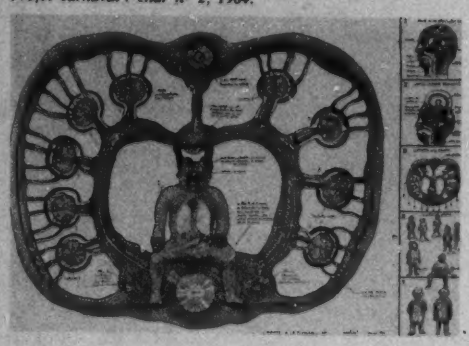
Daphnis et Chloé, 1968.



Projet carnaval : groupe de petits chars nº 3, 1964.



Projet carnaval : char nº 2, 1964.



L'homme à la puissance X, 1964.

œuvres exposées

Le grand reliquaire
aliment blanc, 1961-1962,
93 × 147 × 18 cm,
Galerie Daniel Gervis.
L'aliment blanc
dans et sur un cadre, 1961,
Relief,
41 × 46 × 8 cm,
Galerie Daniel Gervis.
Grand aliment blanc, 1962,
Sculpture objet animé,
251 × 150 × 76 cm,
Fonds national d'art contemporain.
Germination du fauteuil Louis XV, 1963,
90 × 63 × 68 cm,
Galerie Daniel Gervis.
Femme assise
aliment blanc cultivable, 1964,
Sculpture objet,
136 × 77 × 122 cm,
Collection privée.
Projet carnaval :
groupe de petits chars Nº 3, 1964,
Dessin,
68 × 102 cm,
Galerie Yvon Lambert.
Projet carnaval :
char Nº 2, 1964,
Dessin,
68 × 102 cm,
Galerie Yvon Lambert.
L'homme à la puissance X, 1964,
Dessin,
68,5 × 99 cm,
Galerie Yvon Lambert.
Le foyer aliment blanc cultivable, 1964-1965,
Sculpture objet, 1965,
30 × 55 × 35 cm,
Galerie Daniel Gervis.
Daphnis et Chloë
ou Pelléas et Mélisande, 1968,
Acrylique sur toile,
195 × 195 cm,
Galerie Yvon Lambert.
Les deux cœurs,
Acrylique sur toile,
81 × 100 cm,
Collection Lucien Durand.
Le fauteuil, 4 exemplaires, 1971,
Sérigraphie sur plexiglas,
120 × 100 cm,
Galerie Yvon Lambert.
Campagne et ruisseau, 1972,
Tableau sonore,
ambiance enregistrée,
et reconstituée en quadriphonie,
avec mixage aléatoire.

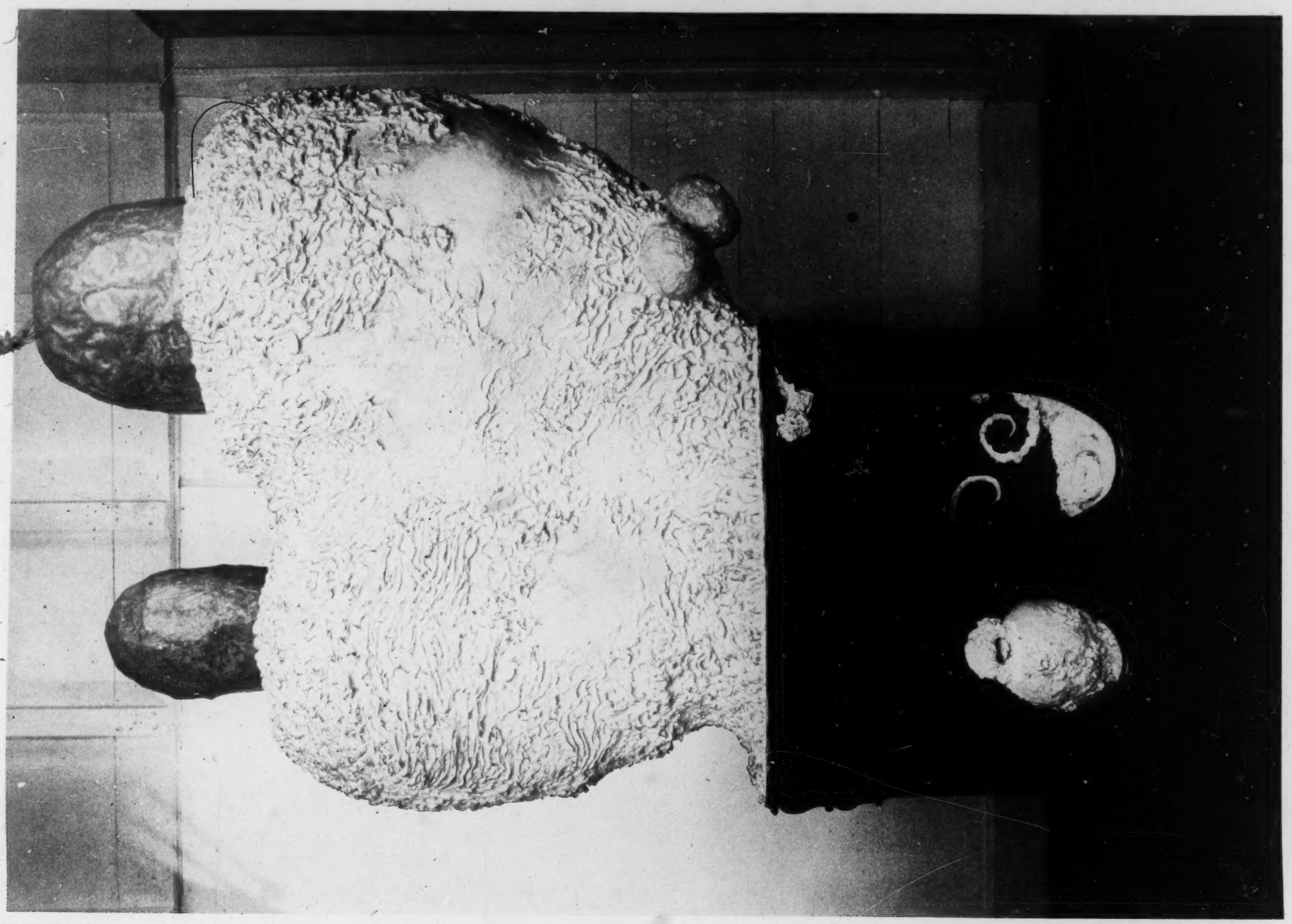
Chez Malaval, il y a toujours l'obsession du fourmillement, de l'envahissement. Son problème est fondamentalement névrotique : un désir de claustration et son corollaire, la claustropobie et de là, un désir d'aménager la prison. Les premières œuvres (l'aliment blanc) ne sont que déferlement de la foule, excroissance de la matière, atomisation de la multitude...
Dans un deuxième temps, Malaval surmontera le malaise et tentera de proposer des solutions. C'est l'aspect thérapeutique de l'œuvre : créer un îlot qui corrige les hasards de la vie, et permettre à chacun de choisir ses propres artifices.
Artiste professionnel, Malaval poursuit une carrière en dehors de la tradition classique de producteur de toile enduite d'huile ou d'acrylique. Il s'adapte aux techniques et renonce à la spécificité vaniteuse d'un style. Il ne veut qu'atteindre un but : créer un lieu où le rêveur rêverait qu'il est heureux.

Otto Hahn,
catalogue,
Exposition Transat. Marine Campagne,
C.N.A.C. 1971.

Lorsque je rencontre Malaval, en 1959, il fait une peinture dure (de grain) et éteinte (de tons), qui finit, vers 1961, par quitter la toile, perdre son (faible) éclat, et envahir meubles et objets d'une lave blanchâtre, avec, çà et là, les traces rosâtres de sa métamorphose future : c'est l'*aliment blanc*, dont le destin métaphorique culminera en 1964 dans quelques manifestations de haute tenue baptisées (comme par désespoir) aliment blanc cultivable.
A qui sait voir, l'aliment blanc est le refus de toutes les valeurs *musicales* de la peinture : la couleur, la lumière, la vibration, le chant. L'aliment blanc ne chante pas. Il est blanc (enfin à peu près) et se tait.
...Malaval ne croit pas à la main, sinon comme en un instrument plutôt mal adapté aux fins qu'il entend poursuivre. A l'heure où certains peintres se laissent tenter par l'expérience dérisoire de la reproduction mécanique de leurs œuvres (dans le but d'élargir le marché), Malaval vise une transformation plus radicale des rapports qui lient l'art à ses consommateurs. Les moyens mécaniques mis aujourd'hui à la disposition de l'artiste ne doivent pas seulement servir à *reproduire* les œuvres, mais à les *fabriquer*. Et à les fabriquer en série, s'il est vrai qu'il faut porter un dernier coup au dernier rempart de l'art : son unicité.

Extraits de la préface
de André S. Labarthe,
in Catalogue de l'exposition Malaval,
Galerie Daniel Gervis,
Paris, 1971.

Grand aliment blanc, 1962.



jean messagier

biographie

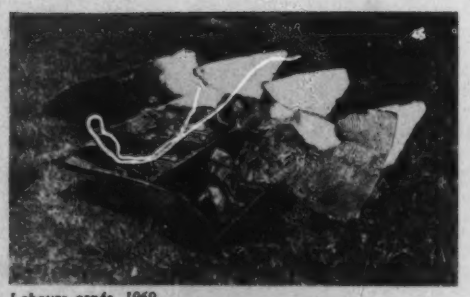
1920
Né le 13 juillet à Paris.
1942
Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris.
1944
Premières gravures.
1946-1948
Voyages en Italie et en Algérie. Il copie Piero della Francesca, Giotto, Fra Angelico.
1948
Invité au Salon de Mai par Edouard Pignon.
1950
Invité par Charles Estienne à l'exposition « La Nouvelle Ecole de Paris » (Galerie de Babylone).
1952
Membre fondateur du Salon d'Octobre.
1953
Voyage à l'île d'Elbe.
1957
Voyage en Sardaigne.
1959
Il entre à la Galerie André Schoeller.
1960
Premier séjour aux Etats-Unis. Membre du Comité directeur du Salon de Mai.
1961
Il décide du plan de construction du nouveau Moulin (avec l'architecte Jean-Louis Veret) à Colombier-Fontaine où il réside et travaille avec sa femme.
1962
Il représente la France à la XXXI^e Biennale de Venise avec Manessier, Poliakoff, Chauvin, Marfaing, Guitet.
1964
Invité à Documenta III, Kassel. Sélectionné pour le Prix Carnegie à Pittsbourgh.
1965
Il représente la France à la VIII^e Biennale de Sao Paulo avec Vasarely, Bellegarde, Degottex, Duvillier, Noël.
1967
Invité par le gouvernement cubain à La Havane avec les membres du Comité pour présenter le Salon de Mai. La Manufacture des Gobelins lui commande un carton de tapisserie.
1969
Organise un spectacle rétrospectif à la Maison de la Culture de Sochaux.
1970
Quitte le Comité directeur du Salon de Mai.
1971
Entre à la Galerie Ariel et Beno d'Incelli. Il partage sa vie entre Paris et le Moulin où il vit de plus en plus, recherchant les algorithmes du Pays de Montbéliard au plus étroit des habitants et de ses amis, par son travail et par le truchement des féeries de tous (kermesses, fêtes, concours de tir, expositions mycologiques, etc.).

Expositions personnelles :

1945
Galerie Arc-en-Ciel, Paris.
1950
Zurich, Galerie Palette : gravures.
1954
Bruxelles, Galerie Aujourd'hui. Palais des Beaux-Arts.
1955
Paris. Cercle Volney.
1956
Galerie Michel Warren, Paris. Galerie La Hune : gravures, monotypes.
1957
Galerie Michel Warren, Paris. Galerie Aujourd'hui : gravures, monotypes.
1959
Galerie Smith, Bruxelles.
1960
Galerie Michel Warren, New York. Galerie A. Scholler, Paris. Galerie 7, Paris.
1961
Galerie Benador, Genève.
1962
Tokyo Gallery, Tokyo. Galerie Notizie, Turin. Galerie Birch, Copenhague.
1963
Galerie A. Schoeller, Galerie Bernheim Jeune : 15 années de peinture. Galerie Benador, Genève : aquarelles.
1964
Galerie Engelberts, Genève : monotypes. Galerie John Lefebre, New York. Galerie Springer, Berlin.
1965
Galerie Leonhart, Munich. Galerie A. Schoeller.
1966
Galerie Claude Bernard : 20 années de gravure. Galerie Palette, Zurich. Galerie Birch, Copenhague.
1967
Galerie A. Schoeller.
1969
Galerie Knoedler, Galerie Schoeller : sculptures, gravures. Galerie Domu Artysty Plastyka, Varsovie.
1970
Fribourg en Brisgau : L'œuvre graphique 1944-70. Hôpital de la Pitié-Salpétrière : Formes sculptées de J. Messagier et Surfaces de globules rouges de Marcel Bessis.
1971
M.J.C. intercantonale de Sermanges : gravures, M.J.C., Dôle : gravures. Worpsweder Kunsthalle : œuvre graphique 1944-70. M.J.C. Lons-le-Saulnier : gravures. Cartons de tapisseries pour la Manufacture des Gobelins et de Beauvais. « Messagier maintenant » présentation permanente
1972
au Musée de Montbéliard. Gallerie d'Arte Rinaldo Rotta, Milan.

bibliographie

Jean Bouret,
Préface pour l'exposition à l'Arc-en-Ciel, Paris, 1947.
Charles Estienne,
Messagier, « Le Peintre dans la nature », Les Beaux-Arts de Bruxelles, 1954.
Frank Elgar,
Préface pour l'exposition au Cercle Volney, Paris, 1955.
Alain Jouffroy,
Enquête sur les tendances de la Jeune Peinture, Preuves, octobre 1956.
Michel Seuphor,
Dictionnaire de la Peinture abstraite, Hazan édit., 1957.
Musée de Poche,
Seize peintres de la Jeune Ecole de Paris, édit. Fall, 1958.
Franz Meyer,
Préface pour l'exposition à la Kunsthalle de Berne, 1959.
Michel Courtois,
« Messagier ou l'osmose », Sens plastique, 1959.
Charles Estienne,
Préface pour l'exposition à la Galerie A. Schoeller et Galerie 7, 1960.
J. Putman,
« Conversation dans l'Atelier », L'œil, décembre 1960.



Labours ornés, 1969.

Entre ouïes et cœur, 1972.

Hömmage à Jimi Hendrix, 1970.

Un paysage de juin après 2 heures de contemplation, 1972.

Les empêcheurs de bruits, 1971.

œuvres exposées

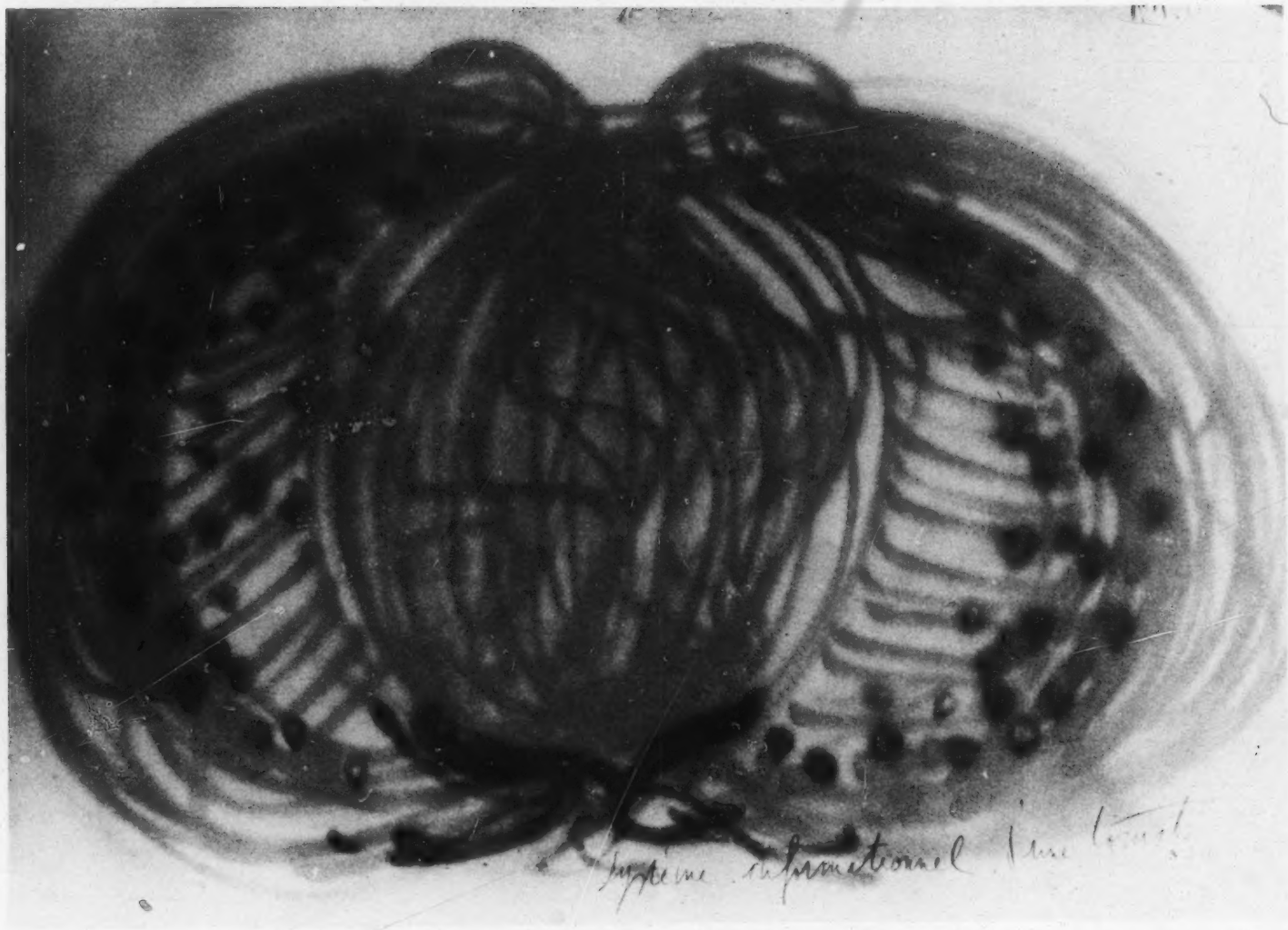
Juin effleuré, 1963,
Huile sur toile,
221 × 192 cm,
Collection Mme W. Baumann.
Labours ornés, 1969,
Bronze, cire perdue,
150 × 80 cm,
Collection de l'artiste,
dépôt au Musée de Montbéliard.
Hommage à Jimi Hendrix, 1970,
Vinyl sur toile,
208 × 195 cm,
Collection de l'artiste.
Un bel hiver, 1970,
Collage, papier vinyl sur toile,
170 × 105 cm,
Collection de l'artiste.
Les grandes piqûres d'orties, 1971,
Huile sur toile,
320 × 191 cm,
Collection de l'artiste.
Chaleur autour d'un gel, 1972,
170 × 105 cm,
Collection de l'artiste.
Système informationnel d'une tomate, 1972,
Vinyl sur papier,
109 × 75 cm,
Collection de l'artiste.
Entre ouïes et cœurs, 1972,
Vinyl sur papier,
109 × 75 cm,
Collection de l'artiste.
Un paysage de juin
après 2 heures de contemplation, 1972,
Vinyl sur papier,
109 × 15 cm,
Collection de l'artiste.
Les empêcheurs de bruits, 1972,
Vinyl sur papier,
112 × 80 cm,
Collection de l'artiste.

bibliographie (suite)

Franz Meyer,
Préface pour l'exposition,
Galerie Benador, 1961.
P. Restany,
Messagier, dynamisme et lumière,
Cimaise n° 53 série VIII n° 2, 1961.
Jean Grenier,
Messagier, XX^e Siècle, n° 18, 1962.
Jacques Lassaigne,
Présentation de la section française,
catalogue de la XXXI^e Biennale à Venise, 1962.
Jean Grenier,
Entretiens avec 17 peintres non-figuratifs,
Calmann-Lévy, Paris, 1963.
Charles Estienne,
Précis pour une Peinture ouverte.
François Mathey,
Une peinture de célébration,
textes de préface
à l'exposition A. Schoeller
et à la Galerie Bernheim Jeune, 1963.
Michel Courtois,
« Messagier ou la respiration
de l'Espace »,
Art international, mars 1964.
Yvon Taillandier,
« Messagier piège la Nature »,
Connaissance des Arts,
n° 164, 1965.
Pierre Cabanne,
« Messagier - Toute la nature
dans un regard »,
La Galerie des Arts,
n° 31, 1966.
Jacques Putman,
« Jean Messagier,
sculptures géométriques et écologiques »,
l'Œil, n° 172, avril 1969.
Jacques Michel,
« Les 4 saisons de Messagier »,
Le Monde, 15 mai 1969.
Pierre Cabanne,
« Messagier »,
Les éditions du temps, Paris, 1969

Aragon : « Il faut toujours donner aux gens l'idée qu'on n'écrit pas les choses dans l'ordre. »
Il faut aussi donner l'idée qu'on ne peint pas dans l'ordre. J'ai toujours commencé une toile par la fin. Une fois le but atteint, on a la possibilité de s'y complaire, de s'y attarder, école buissonnière.
Celui qui emploierait le procédé inverse risque de réaliser un tableau, mais seulement un tableau.
Rien n'est fait si l'on n'a pas eu la force de passer par-dessus l'objet et la forme qui le soutient.
C'est toujours ce besoin d'absolu qui me fait me cabrer devant la description d'une partie d'un tout.
Arriver à la forme par le détour de la lumière et du déroulement des espaces et de leurs compressions, de leurs distensions, de leurs démultiplications.
Toutes les formes doivent tressauter dans la lumière. La lumière doit devenir forme et la forme se reprendre, se retirer pour mieux être présente, se déplier, se crocheter jusqu'à l'exaspération, pour garder la lumière dans ses plis.
J'ai eu besoin de graver après avoir vu « Les Trois Croix » de Rembrandt et Goya.
La figure humaine ne m'a jamais parue suffisante pour transcender la vie même. C'est pour cette raison que, malgré mes désirs, les rythmes naturels m'ont submergé.
Il n'y a pas de raison pour l'abandonner, s'il y en a pour ne pas lui donner la première place.
Je ne peux la considérer seule, elle prendra son importance dans mon travail, mais à travers les cycles et les féeries.
Pour croquer les bonbons d'avril, défroissez le papier des bourgeons ; ne le jetez pas : il servira pour mai. Laissez fondre dans la bouche, les paupières levées, lentement, pendant des années. Placez-les sous la langue pour la gastronomie et pour l'amour. Continuer à le laisser fondre même si tous les gels du monde les durcissent, même si le tirage de juillet à quatre épingles est long, même si le bruit de tous les cœurs battants devient fou, même si les échangeurs de matins se détraquent, accélérer la déglutition pour remplir vos sacs à paysage, pour rentrer vos regains, pour comprendre les systèmes informationnels et les algorithmes. Ça va !

Messagier



Système informationnel d'une tomate, 1971.

jacques monory

biographie

Né à Paris le 25 juin 1934.
Vit et travaille à Paris.

Expositions personnelles :

1955
Galerie Kléber, Paris.
1958
Galerie l'Entracte, Lausanne.
1959
Galerie La Hune, Paris.
1965
Galerie Legendre, Paris.
1966
Galerie Schwarz, Milan.
1967
Galerie Il Punto, Turin.
Galerie B. Mommaton, Paris.
1968
Galerie B. Mommaton, Paris.
1969
Galerie Il Punto, Turin.
Condotti 85, Roma.
Galleria Forni, Bologna.
1971
Galerie Klang, Cologne.
A.R.C. Musée d'art moderne de Paris.
Palais des Beaux-Arts
de Bruxelles.
1972
Stedelijk Museum, Amsterdam.

Expositions de groupe :

1962
Donner à voir I,
Donner à voir II,
Galerie Creuze, Paris.
1963
Salon de Mai, Paris.
1964
Salon de Mai, Paris,
« Mythologies quotidiennes »,
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
1965
Salon de la Jeune Peinture, Paris.
Salon de Mai, Paris.
« La figuration narrative
dans l'art contemporain »,
Galerie Creuze, Paris.
1966
Salon de Mai, Paris.
Donner à voir IV, Paris.
« La figuration narrative »,
Sarcelles, Lyon.
Galerie Vaclava Spaly, Prague.
Zoom I, Galerie B. Mommaton, Paris.
Schèmes 66, Paris.
1967
Salon de Mai.
Grands et jeunes d'aujourd'hui.
« Bande dessinée et Figuration narrative ».
Musée des Arts Décoratifs, Paris.
Pavillon Français de l'Exposition Internationale
de Montréal.
Zoom 2, Galerie B. Mommaton, Paris.
« Le temps de l'image », Bologne.
Premio Lissone, Lissone.
1968
Salon de Mai, Paris.
« Européean painters today »,
(Paris, Musée des arts décoratifs,
New York, Jewish Museum,
Washington, National collection of fine Arts.
Chicago, Museum of contemporary art.
Atlanta, High Museum of Art.
Dayton, Dayton art institute).
« L'art vivant 1965-68 » (Fondation Maeght).
Alternative attuali 3,
(L'Aquila),
« ex » film 16 mm couleur
(Galerie Givaudan, Festival de Hyères,
Triennale de Milan.
12 environnements Kunsthalle, Berne).
1969
« Distance », Musée d'Art Moderne de Paris.
1969
« Kunst und Politik »,
Musées de Karlsruhe,
Wuppertal, Francfort, Bale.
« Trois tendances
de l'art contemporain en France »,
C.N.A.C. diffusion.
1971
« L'Image en question »,
C.N.A.C. diffusion.

bibliographie

A. Jouffroy,
Une Révolution du Regard,
Paris, 1964.
A. Rodriguez,
Sardegna,
n° 49, juin 1964.
Sardegna,
n° 72, mai 1965.
G. Gassiot-Talabot,
Art International,
n° 9, 4 avril 1965.
G. Gassiot-Talabot,
Introduction cat. Galerie Blumenthal,
Mommaton, Paris, 1967.
G. Gassiot-Talabot,
La Figuration narrative,
Arts Décoratifs,
Paris, 1967.
A. Jouffroy,
Opus international,
n° 1, mars 1967.
A. Jouffroy,
Connaissance des Arts,
n° 186, août 1967.
D. Palazzoli,
Art international, n° XI/2,
février 1967.
E. Crispolti,
Richerche doppo l'Informale,
Rome 1968.
G. Gassiot-Talabot,
Art et Contestation,
Bruxelles, 1968.
P. Comte,
Opus international,
nos 10/11, avril 1969.
U. Kultermann,
Neue Formen des Bildes,
Tübingen, 1969.
F. Venaille,
Chorus,
n° 3, 1969.
E. Alvaro,
Coloquio,
n° 5, 1971.
M. Le Bot,
Revue d'Esthétique,
n° 3, 1971.
J. Clair,
Chroniques de l'Art Vivant, n° 21,
juin 1971.
G. Gassiot-Talabot,
Opus international, n° 26,
juin 1971.
A. Jouffroy,
Les Lettres françaises, n° 1 391,
juin 1971.
J. Monory,
Document bleu in Chorus, n° 7,
avril 1971.
E. Schwartz,
Art international, n° XV/7,
juillet 1971.

Meurtre n° 7, 1968.

Mesure n° 7, 1972.

Mesure n° 6, 1972.

œuvres exposées

Meurtre N° 7, 1968,
Huile sur toile,
162 × 130 cm,
Collection privée, Bruxelles.
Mesure N° 1, 1971,
Huile sur toile,
162 × 228 cm.
Collection particulière.
Mesure N° 5, 1972,
Huile sur toile,
162 × 228 cm.
Collection particulière.
Mesure N° 6, 1972,
Huile sur toile,
162 × 228 cm.
Collection particulière.
Mesure N° 7, 1972,
Huile sur toile,
162 × 228 cm.
Collection particulière.

... Ce rêve sur le rêve, s'il implique le goût des jeux de miroir qui est bien de notre temps, comporte mieux que la constatation d'une expérience profondément vécue, il est un témoignage, à sa manière objectif, sur les reflets de la mémoire et de la vie, de l'objet et de l'image, et surtout sur cette apparence-reine que ponctuent les présences tangibles que sont le grain de lumière du fruit, le serpent d'un tuyau métallique, la douce et pernicieuse sensualité d'un velours vert ou d'un fil d'Ariane, pincés du bout des doigts.

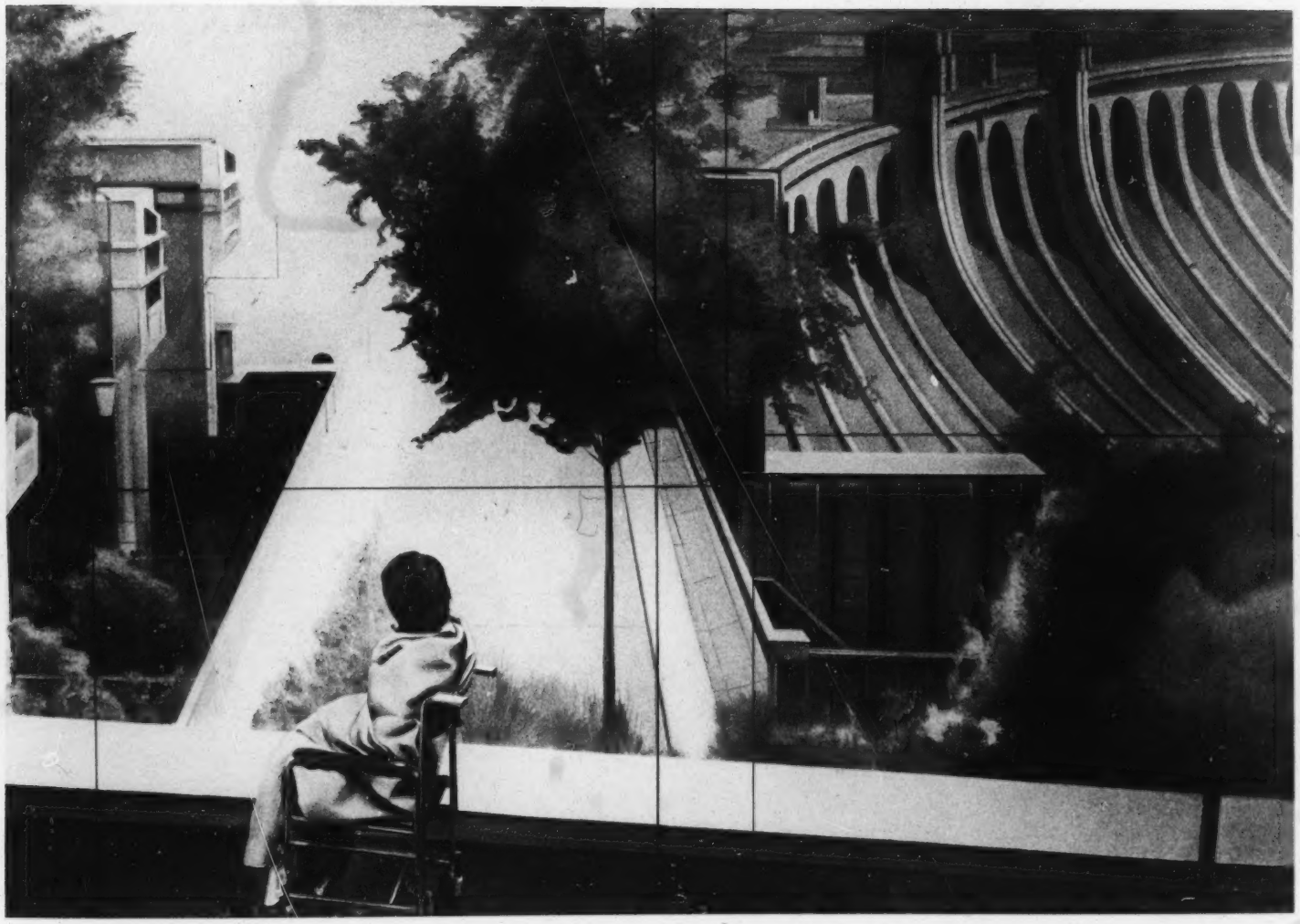
Gérald Gassiot-Talabot
(1967).

De ce monde réduit à sa seule apparence, et ce d'autant que celle-ci est plus fidèlement, plus exactement, plus véritablement rendue, comme une pellicule ôtée de sa surface, ne me reste que *l'ombre*. Parce que rien, dans la réalité, ne se ressemble, parce que rien, dans le présent, ne peut être identique à rien, la ressemblance que l'image peinte introduit dans le monde, me fait glisser irrésistiblement dans le surréel, dans un espace sans profondeur et dans un temps sans durée où je n'ai plus prise sur rien.
Femme à jamais présente et à jamais dérobée : on ne fait pas l'amour avec des fantômes.

Jean Clair
(1971).

Les peintures de Jacques Monory se donnent comme de pures représentations, pour autant qu'elles répètent des photographies, ou du moins qu'elles sont faites comme si elles répétaient une photographie. La peinture vient alors investir l'image mécanique ; elle vient occuper les lieux. Par ses marques personnelles ou arbitraires (le trait gauchi, le modelé simplifié, la touche irrégulière, la monochromie), par la répétition manquée (d'un jardin à l'autre, quelques différences), par la destruction de l'effet de représentation (un aplat coupe l'image en deux, aplat pictural ou parfois (images de New York) aplat réel, surface plane et monochrome qui fait réellement partie de la photographie), par la brisure du champ iconique (un éclat de miroir en forme de flèche aiguë ouvre un écart entre deux fragments d'un paysage : pour celui qui vient regarder son propre reflet, sa propre présence dans le paysage peint, la pointe de la flèche pointe la présence d'un mort sur une route), la peinture, investissant les mêmes images de marques toujours variables, ranime pour chacun le désir de trouver dans le jeu des images une certitude qui lui est toujours refusée.

Marc le Bot,
Revue d'Esthétique,
n° 3, 1971.



Mesure nº 5, 1972.

françois morellet

biographie

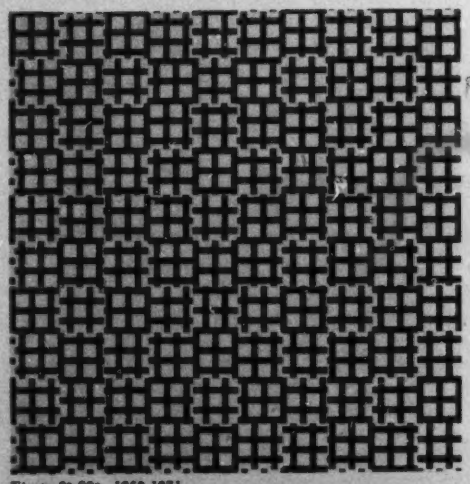
Né en 1926 à Cholet.
Etudes universitaires,
en particulier à l'Institut
des Langues Orientales.
Avant 1950, peinture figurative,
puis primitiviste.
1950 : premières œuvres
abstraites géométriques.
1950-55 : répartitions systématiques
de droites noires et de surfaces colorées.
A partir de 1955,
exploitation des effets de hasard
avec trames systématiques.
1960 : co-fondateur du Groupe de Recherche
d'Art Visuel (dissous en 1968).
Participe aux activités du groupe :
parcours, journée dans la rue (1966).
Depuis 1963, utilisation du néon,
avec rythmes d'allumage superposés,
programmation aléatoire
et intervention du spectateur.
Vit à Cholet.

Principales expositions :

1950
Première exposition particulière
Galerie Creuze, Paris.
1951
Nouvele tendance Zagreb.
1964
Nouvelle Tendance,
Musée des Arts Décoratifs, Paris.
1964
Documenta, Kassel.
1965
« The Responsive Eye »,
Musée d'Art Moderne de New York.
1966
Galerie Der Spiegel, Cologne.
1966
« Kunst Licht-Kunst Stedelijk »,
Van Abbemuseum, Eindhoven.
1967
Galerie Denise René, Paris.
1967
« Lumière et mouvement »,
Musée Municipal d'Art Moderne, Paris.
1968
Documenta, Kassel.
1969
Biennale de Nüremberg.
1970
Galerie M, Bochum.
1971
Rétrospectives au Stedelijk,
Van Abbemuseum, Eindhoven,
Centre National d'Art Contemporain, Paris,
Kunstverein, Hambourg,
Städtisches Museum, Leverkusen.
1972
Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.
Morellet a participé
au film « La prisonnière »
de G. Clouzot, 1968.

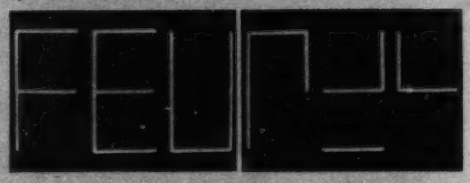
bibliographie

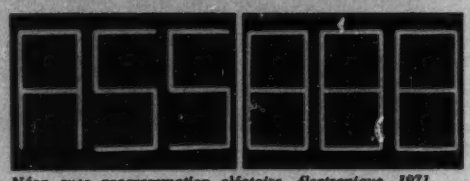
François Molnar,
A la recherche d'une base :
peintures de Morellet,
Nantes, 1958.
Victor Vasarely,
Ce que devrait être la critique d'art,
in Les Beaux-Arts, n° 907-908,
21 et 28 octobre 1960.
F. Morellet,
Ulm 6, octobre 1962.
L'instabilité, recherches visuelles de Garcia-Rossi,
Le Parc, Morellet, Sobrino,
Stein, Yvaral,
Paris, 1963.
F. Morellet,
catalogue de son œuvre antérieure,
Nantes, 1966.
George Rickey,
Constructivism,
New York, 1967.
Frank Popper,
Naissance de l'art cinétique,
Paris, 1967.
Catalogue,
Galerie Denise René,
Paris, 1967.
G. Gassiot-Talabot,
Opus international, n° 10/11,
avril 1969.
J.-M. Poinsot,
Opus international, n° 24/25,
mai 1971,
(note technique de M. Bugaud et J. Bréval).
Max Imdahl,
« Uber einige Werke Morellets
im Blick auf Stella und Vasarely »,
in catalogue François Morellet,
Stedelijk van Abbemuseum,
Eindhoven, 1971
et Neue Konkrete Kunst,
Galerie m, Bochum, s.d.
Serge Lemoine,
« Avertissement au visiteur »,
in catalogue François Morellet,
CNAC, Paris, 1971.



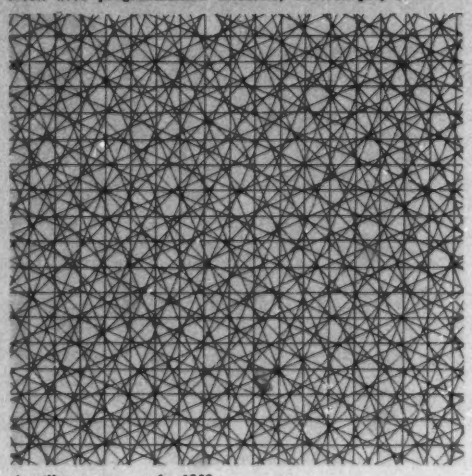
Tirets 0°-90°, 1958-1971.

Sphère-trame, 1962.





Néon avec programmation aléatoire, électronique, 1971.



4 grillages superposés, 1959.

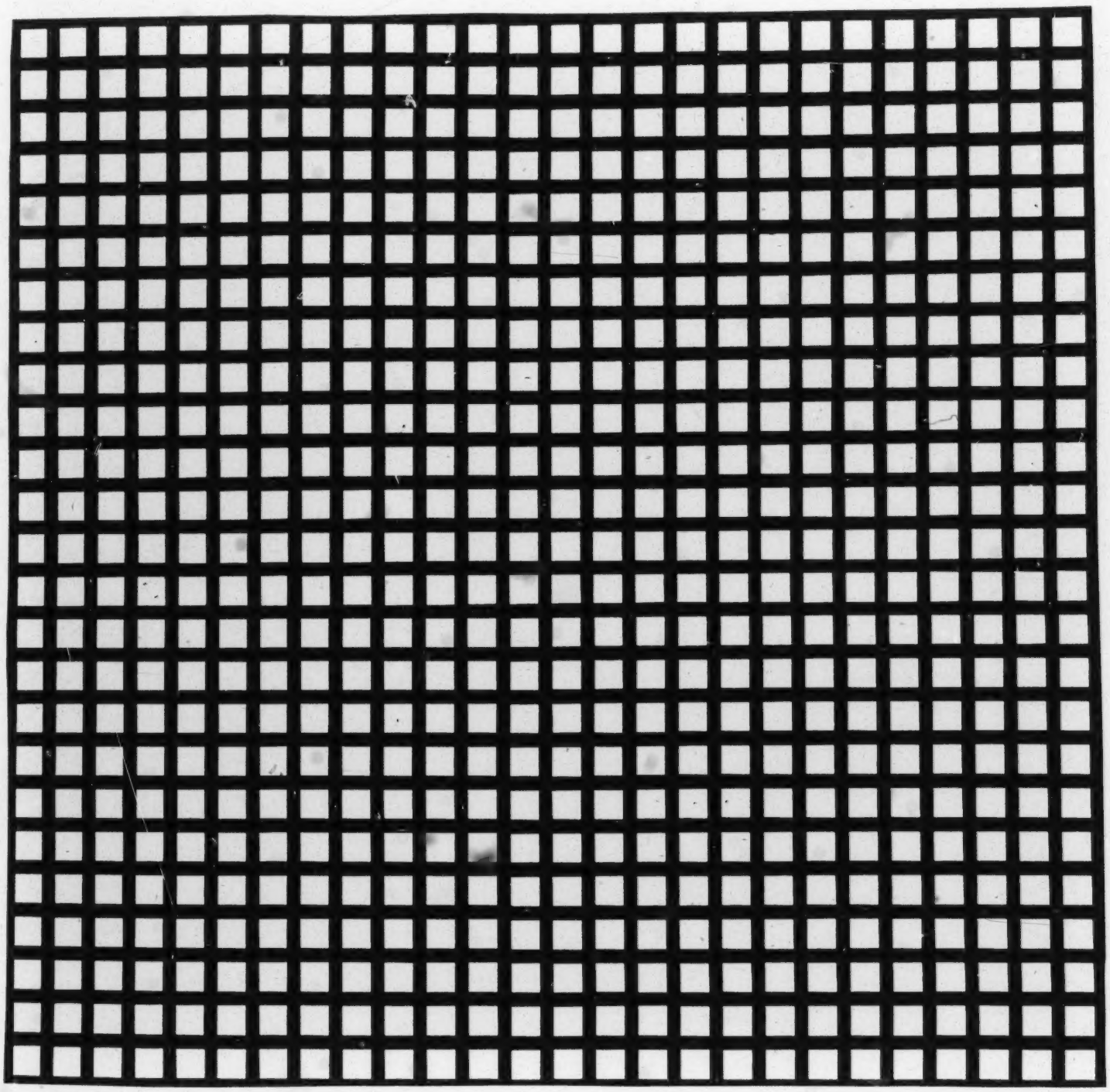
œuvres exposées

Répartition aléatoire
de 40 000 carrés
suivant les chiffres pairs
et impairs
d'un annuaire de téléphone
en bleu et rouge,
1961,
Huile sur toile,
100 × 100 cm,
Collection de l'artiste.
Trames 0° - 11°25 - 22°50 -
33°75 - 45° - 56°25 -
67°50 - 78°75, 1958-1971,
Huile sur bois,
140 × 140 cm,
Collection de l'artiste.
Tirets 0° - 90°, 1958-1971,
Sérigraphie,
140 × 140 cm,
Collection de l'artiste.
Double trame noire
sur fond blanc - 0°, 1972,
Huile sur toile,
240 × 240 cm,
Collection de l'artiste.
Grillages superposés
0° - 22,5° -
45° - 67,5°, 1959,
Métal sur bois,
80 × 80 cm,
Collection de l'artiste.
Grilles superposées
se déformant, 1965,
Tubes aluminium sur socle, avec moteur,
160 × 160 cm,
et 275 × 275 cm,
Collection de l'artiste.
Spère - Trame, 1962,
Tubes inox soudés,
diamètre, 240 cm,
Collection de l'artiste.
Néon avec programmation
aléatoire - électronique
géométrie-poétique, 1971,
Néon et bois,
3 panneaux 140 × 70 cm,
Collection de l'artiste,
réalisé en collaboration
avec MM. Préval et Dugand,
ingénieurs électroniciens.
Interférence de deux trames,
néons électroniques, 1972,
Néon et bois,
pièce de 360 × 360 × 360 cm,
Collection de l'artiste.

Morellet remet en question ; car son art implique les problèmes, sans les résoudre toujours : qu'est-ce que le tableau-œuvre d'art, en quoi consiste la « composition », restée sacro-sainte dans l'art géométrique, l'œuvre est-elle personnelle, unique et immuable, le spectateur n'a-t-il pas lui aussi sa part de créativité, face à l'artiste intronisé ? Autant de préoccupations que Morellet partage avec les membres du Groupe de Recherche d'Art Visuel, ou avec les représentants du mouvement européen Nouvelle Tendance, ou même avec des musiciens comme Cage, Xenakis ou Stockhausen. Telles sont aussi les étapes de sa création : de répétitions systématiques de droites (*seize carrés*, 1953), les compositions de Morellet deviennent dès 1955 répartitions programmées dont l'effet global est aléatoire (*deux simples trames*, 1955) ou distributions statistiques d'éléments blancs et noirs à égalité (1958). Les configurations optiques par accumulation de traits noirs ou d'interstices blancs sont fonction des orientations ou des décalages d'un système de trames, décalages dont certaines structures de néon sont une transposition dans le temps. D'autres paramètres peuvent intervenir, qui multiplient la sensation optique : déplacement du spectateur, mouvement de l'œuvre elle-même, auxquels s'ajoutent maintenant la fugacité et l'instabilité du néon, parfaitement adaptées aux combinaisons du hasard comme à l'intervention perturbatrice du public.

Mais Morellet n'est nullement prisonnier de ce dense réseau : sacrant le spectateur juge et partie, manipulateur de boutons, il se veut seulement « meneur de jeu » : un jeu dans lequel l'annuaire du téléphone fournit les répartitions aléatoires ; un jeu pour lequel le sage néon publicitaire de nos villes a appris un vocabulaire concis et direct en anglais et français. Entre le scepticisme souriant et l'activisme fébrile, entre la raison et le hasard, la démarche de Morellet associe l'ironie et le gag à la recherche d'une identification avec le spectateur, par le truchement d'un art sans contrainte et sans concessions à l'esthétique traditionnelle ou à l'unicité classique.

Michel Frizot.



Double trame blanc sur fond noir, 1972.

robert müller

biographie

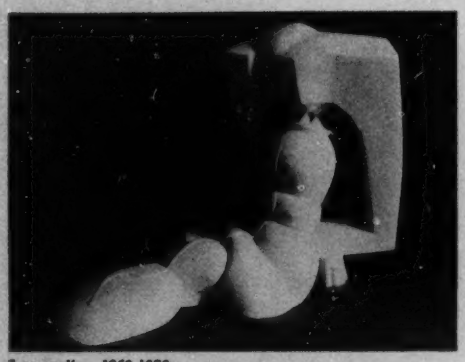
Né le 17 mai 1920 à Zürich.
1939
Entre à l'atelier de Ch. O. Bänninger et de Germaine Richier.
1945
S'installe à Lonay, près de Morges.
1947
Voyage en Italie, s'installe à Gênes. Se lie avec les peintres Fieschi, Scanavino et le sculpteur Alfieri.
1949
S'installe à Paris appelé par Germaine Richier. Fréquente les Américains de Paris, Sidney Geist, Larry Rivers, Bill Rivers, Sugarman, Rubington, Tajiri.
1951
Fait des vitrines de librairie pour André Pieyre de Mandiargues et René de Solier.
1953
Premiers travaux en fer repoussé. S'initie au travail de la forge.
1954
Fontaine de fer pour l'Ecole Kugelilloo, à Zürich.
1956
Fontaine pour le Centre Vittel, avenue George V, Paris. Participe à la Biennale de Venise. Remporte le prix de sculpture offert par le Musée de Sao Paulo.
1957
Renonce à la forge, aborde l'assemblage. Suite de bronzes. Invité à la Biennale de Sao Paulo : Prix Regina Feijel.
1958
Premières gravures sur bois.
1959
Rencontre avec les surréalistes.
1960
S'installe à Villiers-le-Bel.
1961
« La Veuve du Coureur » fait scandale à l'exposition Bewogen Beweging au Stedelijk Museum d'Amsterdam et doit être retirée.
1964
Conçoit des œuvres qui peuvent être indifféremment réalisées dans le métal ou la pierre.
1966
Entreprend la grande sculpture de « l'Orgue ».
1967-1971
Réalise simultanément en fer, bois, bronze, marbre et polyester ses nouvelles sculptures.

Expositions personnelles :

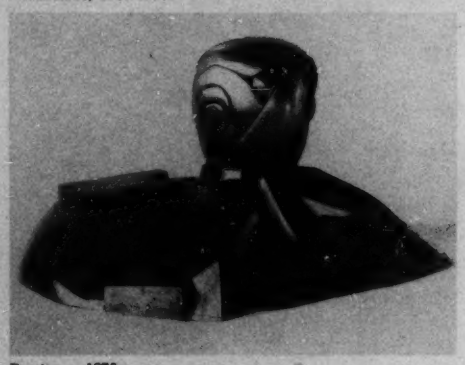
1954
Galerie Craven, préface de René de Solier.
1955
Premières sculptures exposées à la Galerie de France.
1959
Exposition rétrospective, Kunsthalle de Bâle, préface d'A. Rüdlinger. Exposition au Helmhaus, Zürich, préface d'E. Huttinger.
1960
Exposition Galerie de France, préface de René de Solier.
1961
Exposition de dessins, Galerie d'Eendt, Amsterdam.
1963
Exposition aux Etats-Unis : Albert Loeb Gallery.
1964
Exposition Galerie de France, Paris, Galerie Renée Ziegler, Zürich, préface de Paul Nizon.
1964-1965
Exposition itinérante de sculptures, gravures, dessins, préface de René de Solier : Stedelijk Museum d'Amsterdam, Kunsthalle de Berne, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Kunsthalle de Düsseldorf, préface d'H. Szeeman et avant-propos de K.H. Hering. Musée du XX^e^ siècle, Vienne, préface de Werner Hofmann).
1967
Exposition Galerie de France.
1968
Exposition de dessins, Stedelijk Museum d'Amsterdam, préface de J. Martinet.
1971
Exposition Galerie de France, Kunsthalle, Bâle.

bibliographie

Pierre Descargues,
Robert Müller. catalogue des sculptures établi par Myriam Prévot, édit. La Connaissance, Bruxelles, 1971.



7 mamelles, 1969-1970.



Ermitage, 1970.

La trappe, 1967-1970.

Trou dodu, 1967-1970.

œuvres exposées

Unikum, 1960,
Musée National d'Art Moderne, Paris,
125 × 110 × 150 cm,
Assemblage fer forgé, repoussé et trouvé,
exp. Galerie de France, Paris.
Appeau, 1959-1960,
Assemblage fer forgé, repoussé et trouvé,
75 cm,
Galerie de France, Paris,
exp. Galerie de France,
Martyr, 1960-1962,
Assemblage fer forgé,
repoussé et trouvé,
47 × 88 × 45 cm,
Galerie de France, Paris,
exp. Galerie de France,
Stedelijk Museum, Amsterdam, 1964-1965,
Kunsthalle, Berne, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles,
Kunsthalle, Düsseldorf,
Museum des 20 jahrjunderts, 1965.
Lustbunker, 1967-1970.
Marbre,
41 × 41 × 36 cm,
Galerie de France.
Trou dodu, 1967-1970,
Fer,
50 × 60 × 45 cm,
Galerie de France, Paris,
exp. Galerie de France, 1971,
Kunsthalle, Bâle,
Elmhaus, Zürich, 1971-1972.
Refuge, 1968-1971,
Fer,
38 × 108 × 62 cm,
Galerie de France, Paris,
exp. Galerie de France, 1971,
Kunsthalle, Bâle,
Elmhaus, Zörich, 1971-1972.
Ermitage, 1970,
Bronze,
35 × 60 × 45 cm,
Galerie de France,
exp. Galerie de France,
Kunsthalle, Bâle, Elmhaus,
Zürich, 31 artistes suisses contemporains,
Galeries Nationales du Grand Palais,
Paris, 1971-1972.
Leviathan, 1970,
Fer.
44 × 86 × 46 cm,
Galerie de France,
exp. Galerie de France, Paris,
Kunsthalle, Bâle, Elmhaus, Zürich,
31 artistes suisses contemporains,
Galeries Nationales du Grand Palais,
Paris, 1971-1972.
La Trappe, 1970,
Fer,
65 × 47 × 43 cm,
Galerie de France,
exp. Galerie de France, Paris,
Kunsthalle, Bâle, Elmhaus, Zürich,
31 artistes suisses contemporains,
Galeries Nationales du Grand Palais,
Paris, 1971-1972.
Sept mamelles, 1970-1971,
Marbre,
92,5 × 125 × 75 cm,
Galerie de France,
exp. Galerie de France, Paris 1971,
Kunsthalle, Bâle 1971,
Eemhaus, Zürich, 1971-1972.

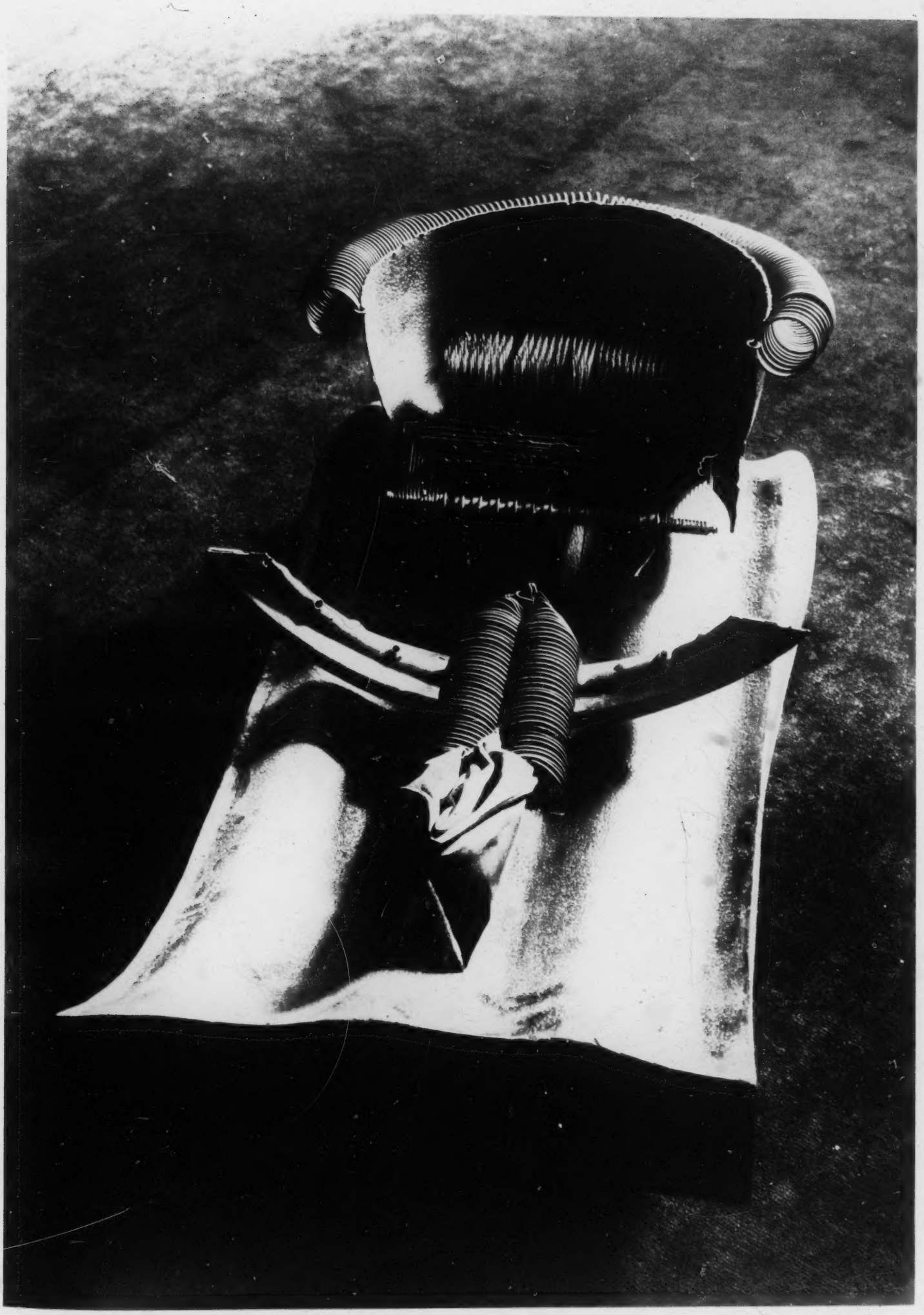
Créer une forme abstraite, cela me semble sans intérêt si on s'appuie pour la faire sur le seul raisonnement intellectuel. La forme ne m'intéresse que lorsque j'en ai la justification intérieure, lorsque je l'ai annexée en la vivant.

Robert Müller

... La sculpture cessa d'être debout, assise ou couchée pour conquérir son propre espace, lequel n'avait plus d'autres points cardinaux que ceux de l'épanouissement sexuel, un peu comme un astronome laisse l'étude du système solaire pour les infinités de la voie lactée : il y perd ses repères. Alors ce fut l'émerveillement devant les immenses possibilités qui s'offraient, les récoltes insoupçonnables, les entreprises imprévisibles. Müller était sorti de l'espace qu'habite d'ordinaire la sculpture pour explorer une dimension autre, plus du tout mesurable, où il trouvait une grande richesse d'éléments. Là on ne se réfère plus au canon des formes humaines mais à celui des tensions intérieures de l'être, celles dont on n'a l'idée que dans l'amour, pénétrer, élargir, déchirer, gonfler, creuser et en même temps être pénétrée, élargie, déchirée, gonflée, creusée car la sculpture est autant féminine que masculine. Il y a des moments où l'on découvre que croître et décroître sont la même chose et que s'égalent former et déformer, rassembler et disperser. On va jusqu'au point où seules quelques attirances suffisent à donner, à un organisme apparemment en partition, une cohésion indestructible.
C'est à la dilatation des possibilités formatrices, à l'élargissement des lois que Müller est parvenu. En une vingtaine d'années, la voie sauvage l'a conduit à des élaborations très complexes. La culture profonde, qu'il avait dû éliminer pour pouvoir enfin commencer, s'est insérée dans son œuvre et le barbare parvient à des créations qui s'inscrivent, car l'Histoire récupère tout, dans une époque qui connaît son passé, qui se souvient que l'Homme, après être passé du tracé rupestre au dieu en basalte de Sumer, a inventé le profil égyptien puis l'humanisme par lequel les Grecs ont fait de la proportion humaine la clé du monde, ensuite a brisé cette mesure dans une complexité de calculs architectoniques qui dressèrent des coupoles immenses au flanc desquelles se maintint encore notre silhouette, avant d'atteindre à des dimensions dont la base peut être aussi bien le micron de la cellule que l'année lumière du voyage astral. Les sculptures de Müller, avons-nous dit, se sont défaites de la construction humaine centrée ; elles se constituent en éléments associés. Ce décentrement, l'Histoire ne nous le montrera-t-elle pas comme l'illustration claire de la vocation aérospatiale de l'homme ?
Ici j'entends Muller rire et demander à sa femme, Miriam, une autre bouteille de Bordeaux. Tout cela il le considère comme délire d'intellectuel. Sa volonté n'a jamais été autre que d'exprimer un orgasme. C'est son canon à lui, son nombre d'or. Il le rappelle volontiers au visiteur. Mais ce chiffre-là, si partagé soit-il, si répandu, demeure un bien personnel, si personnel que, ne pouvant le mesurer, il nous faut bien laisser la cause pour en considérer les effets...

Pierre Descargues,
Robert Müller,
Ed. La Connaissance,
Bruxelles.

Moïse, 1962.



olivier o. olivier

biographie

Né le 1er mai 1931 à Paris,
rue Giordano Bruno.
Etude aux Beaux-Arts de Paris
dans la classe de Legueult.
Membre du groupe « Panique »
(Arrabal, Topor, Jodorowsky,
Sternberg, André Ruellan...)
fondé en 1962.

Expositions :

1970
Salon de Mai, Paris.
1971
Salon de Mai, Paris.
1972
Galerie Balans, Amsterdam.

bibliographie

Topor,
catalogue de l'exposition
« C'est du propre », janvier 1966.
Arrabal,
Opus international, nº 13/14,
novembre 1969.
J. Clair,
Chroniques de l'Art Vivant, nº 18,
mars 1971.

Les chasses de naphtaline, 1965.

Un concert au XIX^e, 1969.

Une passion dans la forêt, 1971.

La rue Delambre 300 millions d'années avant J.C., 1971.

œuvres exposées

« Les Chasses de Naphtaline », 1966,
Huile sur toile,
25 × 22 cm,
Collection Roland Topor, Paris.
Un concert au XIX^e siècle, 1969,
Huile sur toile,
81 × 100 cm,
Fonds National d'Art Contemporain.
« Une passion dans la forêt », 1969,
Huile sur toile,
22 × 27 cm,
Collection de l'artiste.
« Jick et Jack », 1971,
Huile sur toile,
27 × 22 cm,
Collection de l'artiste.
La rue Delambre,
300 millions d'années avant Jésus-Christ, 1971,
Huile sur toile,
81 × 100 cm,
Collection Remco Campert, Amsterdam.
« Le Pommier », 1971,
Huile sur toile,
14 × 18 cm,
Collection Oscar de Wit, Amsterdam.
« La revanche du scaphandrier », 1971,
Huile sur toile,
27 × 22 cm,
Collection Marie José Pierre.

Le mystère qui enveloppe la vie du peintre, les interprétations fantastiques que l'on a données de certains passages (probablement apocryphes) de sa biographie, les bruits qui courent sur ses recherches d'alchimiste et son étude d'Averroès, sa dantesque réputation de recul et de refus devant les fillettes amoureuses, la faune et la flore qui, semble-t-il, l'entourent dans sa demeure cachée près d'un cimetière, tout cela situe sa légende. Mais l'heure est venue de se demander : O. Olivier existe-t-il vraiment ?

Arrabal.

Jick et Jack, 1967.

michel parmentier

biographie

Né à Paris, en 1938.
A cessé définitivement de peindre en 1968.

œuvres exposées

Bleu, 1966,
Huile sur toile,
2,37 × 2,16 cm,
Fonds national d'art contemporain.
Gris, 1967,
Huile sur toile,
233 × 240 cm,
Galerie Jean Fournier.
Rouge, 1968,
Huile sur toile,
233 × 240 cm,
Galerie Jean Fournier.

Paris, le 16 mars 1972

M. Mathey
Commissaire Général
à « la création artistique en France
1960-1972 ».

Cher Monsieur,

Suite à votre lettre du 25 février, je vous confirme mon accord pour que vous exposiez de **mon travail 1965-1968** *les toiles que vous aurez à charge de réunir et pour que soit présenté aussi le prolongement de ce travail :* **mon arrêt définitif de peindre en 1968.** *Votre entreprise retrace en effet une période qui couvre mon activité et sa cessation qui est sa suite logique... position-critique active. Je pense avec vous qu'il est souhaitable de dire aujourd'hui, le plus clairement possible, les raisons qui m'ont amené à cesser de peindre ; cette lettre doit donc être considérée in extenso comme étant cette mise au point nécessaire.*
Si j'accepte d'être (et de ne pas être) présent au Grand Palais, c'est d'abord parce qu'il y aurait un certain ridicule à vouloir « gommer » ce qui a été fait, c'est aussi essentiellement dans un but didactique : montrer le « dire-littéral » que fût mon travail ; situer ce travail (dire et dénoncer par là sa limite, puisque, pour être objectivement subversif, il n'en est déjà pas moins invité officiellement sinon reconnu) ; dire, enfin, mon départ.
J'ai peint, de 1965 à 1968, des bandes horizontales, de couleur unique, de 38 cm de largeur, qui alternaient avec les bandes (de mêmes dimensions, blanches) de la toile protégée de la projection de peinture (bombe ou pistolet) par un pliage préalable, puis rendues apparentes par le dépliage. Ce travail fut strictement répété de 1965 à 1968, la couleur ne changeant arbitrairement d'une année à l'autre que pour ne pas se charger d'une signification : préférentielle ou symbolique.

Cette description dit tout du produit-peinture dont je fus l'auteur.
J'ai cessé définitivement de peindre en 1968.
Cette cessation dit tout, à la suite de ce travail, de ma situation historique de peintre.
Si mon travail **est lui-même théorie,** *toute la théorie, mon départ, lui, doit avoir recours aux mots pour n'être ni fausse sortie, ni suspecte désaffection, ni désertion mal motivée d'artiste qui se recycle ; cette absence, cette cessation est le prolongement intime de mon travail, elle est directement dictée par la qualité objectivement subversive de celui-ci :*
— subversif, non par ce qu'il proposerait de discours, de vertueuses et désuètes déclarations militantes, mais précisément parce qu'il ne propose rien de ces discours, de ces déclarations... ni de quelque discours ou déclaration que ce soit...
— subversif parce que déconnectant tout registre sensible, abolissant toute image, tout savoir, effaçant jusqu'à la trace **lisible** *du geste (image suffisante, depuis quelques décennies, à rassurer sur un talent, une vitalité... une « présence »)...*
— subversif parce que négligeant les simulateurs modernistes, qui pour perpétuer la complicité béate entre artiste — missionnaire et public — démissionnaire, ont troqué les pinceaux contre le néon...
— subversif parce que refusant de se substituer à la conscience du regardeur par un de ces gestes appropriateurs souverains qui de Duchamp au « funk-art » en passant par le nouveau réalisme vivifient l'art au lieu de le dénoncer...
Par rapport à l'art, au dire-pictural, qui fut et est : **discours « délégué »,** *par rapport au « voir » qui fut et est :* **lecture soumise...** *la subversion ne peut être que :* **dire-littéral primaire,** *la subversion ne peut être que* **l'oblitération de la communication.**
En ce sens, mon travail fut « limite ».
Procédant d'un geste couvrant, primaire et oblitérant, il est réflexion-critique sur la peinture ;

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

Rouge, 1968.

il porte et nie *certaines aventures passées du geste et du « montrer »... il est : peinture/suite et fin... couvrant : il est très exactement suite, primaire et oblitérant : il est aussi, strictement, l'envers de la peinture, sa fin.*
Il est **geste** *(et, en cela, communication), il est* **trace** *qui ne dit que sa littéralité, en l'occurence « neutre », « inintéressante », d'une évidence primaire, conceptualisée, classée, abstraite, creuse... des bandes : il « dit » l'a-communication.*
Le pliage autorisait le geste couvrant le plus total et aveugle qui soit **(qui était tous les dires mêlés)** *et le plus vain du point de vue artistique puisqu'il oblitérait tout message, ne permettant aucun « dialogue »... insistant monologue de muet.*
Il fut objectivement subversif, c'est une chose.
Il fut fait, il fut montré et fut, en 1967, *accompagné des actions didactiques du « B.M.P.T. » (puisque toute subversion, pour être, doit être perçue et que la subversion en art, quand elle existe, est trop radicalement l'envers même du registre « dit-perçu » pour jouer efficacement son rôle... puisque la subversion, en art, est* **aussi** *l'inefficacité).*
Répondant à un souci immédiat d'efficacité, une de ces actions fut de dénoncer publiquement la fonction réactionnaire de l'art et de ses manifestations, quitter les Salons (s'en servir et les quitter) fut dans la logique de cette dénonciation, ce n'était que l'aspect immédiatement perceptible de la subversion du travail **présenté et retiré...** *c'était le relai rendant audible le dire-critique à travers le dire-littéral : « Tout le reste est art, tout le reste est réactionnaire. »*
Il est devenu évident qu'aujourd'hui cette position tactique **(que supportait et justifiait la peinture-limite),** *s'efface dans les contradictions mêmes d'un « poursuivre » suspect, elle sert de modèle à quelques avant-gardistes qui, pour mieux se faire admettre, doivent ponctuer leur comique* **présence** *de quelques « absences » coquettes. La confusion au niveau des mobiles pourrait sembler complète et bien dans la tradition artistique si ces refus ne répondaient tous au souci de s'intégrer.*
La limite que nous voyons donc de ces actions ne doit pas être négligée.
Une autre limite, prévisible encore et plus sérieuse, était à éviter. Les actions et le dire-critique qui allaient entrer dans la consommation précisément par le biais du « terrorisme », allaient y entraîner le travail-limite lui-même... poursuivi, il allait être reconnu... la « trace-neutre », glisser : « trace-neutre militante »... puis : signe parmi les signes. Il suffit d'ailleurs, Monsieur, de voir le « B.M.P.T. » invité ici et tel de ses « membres », le plus actif depuis 1968, *invité à titre personnel, pour comprendre que la subversion ne vit pas longtemps : subversion dans votre domaine.*
La poursuite d'un travail qui se fausse dangereusement lui-même et s'enlise complaisamment dans une situation d'avant-garde, la surenchère « théorique », l'omniprésence sont autant d'éléments qui rendent a posteriori consommable l'inconsommable a priori.

La trace-limite devait cesser d'être produite, cessant elle dénonçait et avouait ses limites en situation *(elle dénonce et avoue les limites où elle se situe), elle préserve (autant que possible) sa qualité subversive.*
Cesser c'est « geler » la trace-neutre, c'est la soustraire au piège que nous voyons parfaitement fonctionner de la reconnaissance aveugle, de la consommation béate.
Mon invitation ici, n'est qu'un épiphénomène (révélateur), je suis invité aujourd'hui pour de mauvaises raisons, j'y vois la conséquence du travail poursuivi de façon rien moins que lucide par certains.
Je sais votre entreprise du niveau des Salons que je dénonçais en 1967, *ni plus ni moins, mais :*
— parce que, de toutes façons, on ne se soustrait pas à une reconnaissance immaturée et de mauvais aloi, à partir du moment où elle se manifeste, par simple refus d'exposer,
— parce que votre entreprise, étant rétrospective, me semble être un moindre mal... et une moindre occasion de montrer un travail qui n'existe que : passé,
— parce que la normalisation que signifie mon invitation vient justifier de façon évidente (sinon agréable) mon arrêt de peindre,
— parce que mon travail montré évitera peut-être, paradoxalement une éventuelle sacralisation qui s'appuierait sur le mythe de l'absence de la même façon qu'elle s'appuie, pour d'autres et ailleurs, sur celui de la présence « impersonnelle »,
— parce que ma « présence/absence » autorise cette mise au point,
— parce que, enfin, votre exposition et ses adversaires me sont aujourd'hui indifférents... J'accepte, monsieur, que vous présentiez mes toiles, je ne préjuge pas leur avenir : « subversives » mais l'indifférence qui a accueilli leur présentation passée me semble de ce point de vue une garantie... quant à leur présence au Grand Palais, elle est **pour mémoire... la cessation, elle, est subversion irrécupérable.**
Soyez assuré, Monsieur, de mes sentiments les meilleurs.

Michel PARMENTIER.

jean pierre raynaud

biographie

1939
Né à Colombes près de Paris.
1957
Etudes à l'Ecole d'Horticulture de Versailles : premier contact avec la nature végétale.
Travaille aux pépinières Truffaut.
Premières peintures à l'huile sur panneau et gouaches.
Suit les cours du soir de la Ville de Paris.
Admire Fra Angelico et Nicolas de Staël.
1959-1961
Service militaire à Paris.
« Premier contact avec la nature urbaine. Je quitte l'horticulture et regarde la ville ».
Il commence les assemblages de signalisations routières sur plaques de bois.
« Je retrouve cette maîtrise de l'individu dans la signalisation routière, nouveau jardin, nouveau parcours à notre échelle ».
1961-1966
Continue à peindre mais travaille dans un bureau d'architecte.
Fait des décorations florales.
« J'organise ce parcours en visitant chaque mois usine, hôpital, jardin botanique, exposition de peinture, sans donner plus d'importance à l'un qu'à l'autre ».
1963
Premiers psycho-objets.
1965-1966
Fait la connaissance de Jean Tinguely.
Première exposition personnelle chez Jean Larcade, introduction d'Alain Jouffroy.
Expose avec Daniel Pommereulle à la Galerie Mathias Fels.
Séjour à New York.
Se lie avec Arman.
1967
Exposition à la Galerie Apollinaire, Milan.
Jacques Caumont réalise pour Gaumont-Actualités « Les psycho-objets de J.P. Raynaud ».
1968
Galerie Mathias Fels « Raynaud » et « L'Espace en situation ».
Expose au Stedelijk Museum d'Amsterdam, au Moderna Moseet de Stockholm, au Kunsteverein de Stuttgart.
1969
Au Centre National d'Art Contemporain (CNAC).
1970
Galerie Alexandre Iolas.
1971
Galerie Rive Droite.
Présentation de Raynaud, texte et réalisation de Jacques Caumont.
1972
Musée des Arts Décoratifs,
Rouge, vert, jaune, bleu.

bibliographie

John Ashberry,
Rouault. Un finished' But Best, New York Herald Tribune; édit. européenne, 30 juin 1964, p. 5.
Otto Hahn,
Le retour de la figuration, L'Express, 1er février 1965, p. 34-35.
P. W. Schwartz,
Pop Art stirs slow, The New York Times, 20 juillet 1965.
Alain Jouffroy,
Un laboratoire mental, introduction à l'exposition des Objecteurs, Galerie J. Larcade, 1965-66.
Alain Jouffroy,
Les Objecteurs, Quadrum XIX, 1965-66.
P. Restany,
L'avant-garde se remet en marche, Planète 27, mars-avril 1965.
Yvon Taillandier,
En gros plan, ce mois : Pop Art en trois dimensions, Connaissances des Arts, n° 166, décembre 1965, p. 19.
J.-J. Levêque,
Dans le viseur, J.P. Raynaud, Arts, Loisirs, n° 19, 2 février 1966.
François Pluchart,
Le tour des expositions et des galeries, Combat, 7 février 1966.
François Pluchart,
J.P. Raynaud : du Mondrian qui perturbe, Combat, 7 mars 1966.
P. Restany,
Une synthèse des arts pour l'an 2000, La Galerie des Arts, n° 36, p. 18-25, 1966.
Pierre Cabanne,
Raynaud, 27 ans. Un fumiste ? Arts, Loisirs, 19 octobre 1966.
G. Cavalcanti,
« Psiquitos-objetos de Raynaud », Correio de Manhã, cahier 2, 18 octobre 1967.
François Pluchart,
Le tour des expositions, « Raynaud affirme sa position internationale », Combat, 11 mars 1968.
Otto Hahn,
« L'homme qui voit rouge », L'Express, 25 mars 1969.
Grégoire Muller,
« Paris : Faultless Objects », Art and Artists III, 1er avril 1969.
Otto Hahn,
Interview avec l'artiste, Konstrevy, XLIV 2, 1969.
Catherine Millet,
« J.P. Raynaud, un jardinier dans la ville », Lettres Françaises, 5 février, 1969.
Pierre Cabanne,
« Un pas de plus dans le Pop Art », Connaissance des Arts, n° 214, décembre 1969.

Objet aux 4 crochets, 1962.

Renoir + grand blok secours, 1971.

Le grand pot, 1968.

Mur 814, 1967.

œuvres exposées

Objet aux 4 crochets, 1962,
Assemblage bois, fer, peinture,
116 × 90 × 10 cm,
Collection de l'artiste.
Objet aux Tessons, 1963,
Assemblage bois, ciment, bouteilles,
95 × 112 × 16 cm,
Collection particulière, Paris.
Psycho-objet 3 pots 3, 1964,
Panolac, plexiglas, peinture,
186 × 120 cm,
Collection Eva Aeppli,
exp. Exposition Galerie Rive Droite, Paris, 1965,
bibl. Quadrum, 1965.
Psycho-objet jardin, 1965,
Panolac, photo, peinture,
181 × 120 cm,
Collection particulière.
Mur 814, 1967,
Polyester, métal, peinture,
100 × 97,5 cm,
Galerie Alexandre Iolas, New York, Genève, Milan, Paris,
exp. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1968, Moderna Museet, Stockholm, 1968, Kunstverein, Stuttgart, 1968, C.N.A.C., Paris, 1969,
bibl. Pariscope, 19-2-1969.
Mur P.V.C. 2 000, 1969,
P.V.C., métal, sable,
240 × 134 × 74 cm,
Collection de l'artiste.
exp. Galerie Iolas, New York, 1970, Palais des BeauxArts, Bruxelles, 1970,
bibl. Werk, 1970, N° 12,
Bloc secours, dévidoir, clé, seau, pioche, 1971,
P.V.C. métal,
240 × 94 × 37 cm,
Collection de l'artiste.
Renoir plus grand bloc secours, 1971,
P.V.C., papier, métal,
240 × 145 × 16 cm,
Collection privée, Bruxelles.

bibliographie (suite)

J.P. Raynaud,
« Raynaud »,
réalisation Jacques Caumont,
éd. rive droite, Paris,
Galleria L.P. 220, Torino, 1971.

...« A l'école d'horticulture, on m'avait appris à soigner les fleurs, mais pas à les empêcher de mourir. Je décidais d'éviter de nouvelles victimes en remplissant les pots de fleurs avec du ciment »...

...« J'utilise les quatre coins d'une pièce, une partie du plafond... Le dialogue s'établit entre les surfaces comme dans la réalité. »...

...« Je me suis dit aussi que ce n'était pas la peine d'employer cinquante couleurs, je ne voyais pas la nécessité de faire des variantes. J'ai pris le rouge, sans doute parce que j'avais des problèmes et que le rouge représente mieux l'angoisse que le jaune. En tout cas c'est une couleur primaire, très rapide, très efficace. »...

...« Je voulais le rouge le plus agressif, le plus pur, le plus frappant, alors j'ai tout fait : je suis allé à la caserne des pompiers pour leur demander quelle était leur référence de rouge et je suis arrivé à un vermillon 521 qui me convient parfaitement. »...

...« J'ai besoin d'employer des objets, des signes, des couleurs efficaces : il faut employer des couleurs-choc pour aller vite, pour être efficace à coup sûr. D'ailleurs, la société se sert du rouge en cas de détresse : signaux d'alarme, échelles de pompiers... Rouge signifie Danger. Les gens le savent... »

...« Je n'invente rien ; mes jauges sont des jauges que j'ai récoltées au Congo où elles servent à mesurer les barrages, ce sont des choses qui existent, je n'invente rien et ne veux pas inventer. Je suis un catalyseur. Je prends des objets à l'extérieur et je les restitue avec le moins de transformations possible. J'essaie simplement d'en montrer le côté poétique. Je veux montrer qu'un extincteur est aussi beau qu'un bouquet de fleurs et qu'on peut très bien vivre avec. »...

Si toutes les interdictions, les signaux, les barrages, les voitures de pompiers, les sorties de secours, tout ce qui arrête, tout ce qui crie est rouge, je n'y suis pour rien.

La signalisation routière est un alphabet, c'est pourquoi c'est une réussite. Nous sommes obligés de la connaître, sinon c'est l'accident. Je me sers de cet alphabet parce qu'il est efficace.

Sur la route, nous sommes sensibles à ce que nous avons appris à regarder : les arbres, les panneaux publicitaires, les grands ensembles... tout ce qui nous impressionne, hors du spectacle regarder paraît inutile.

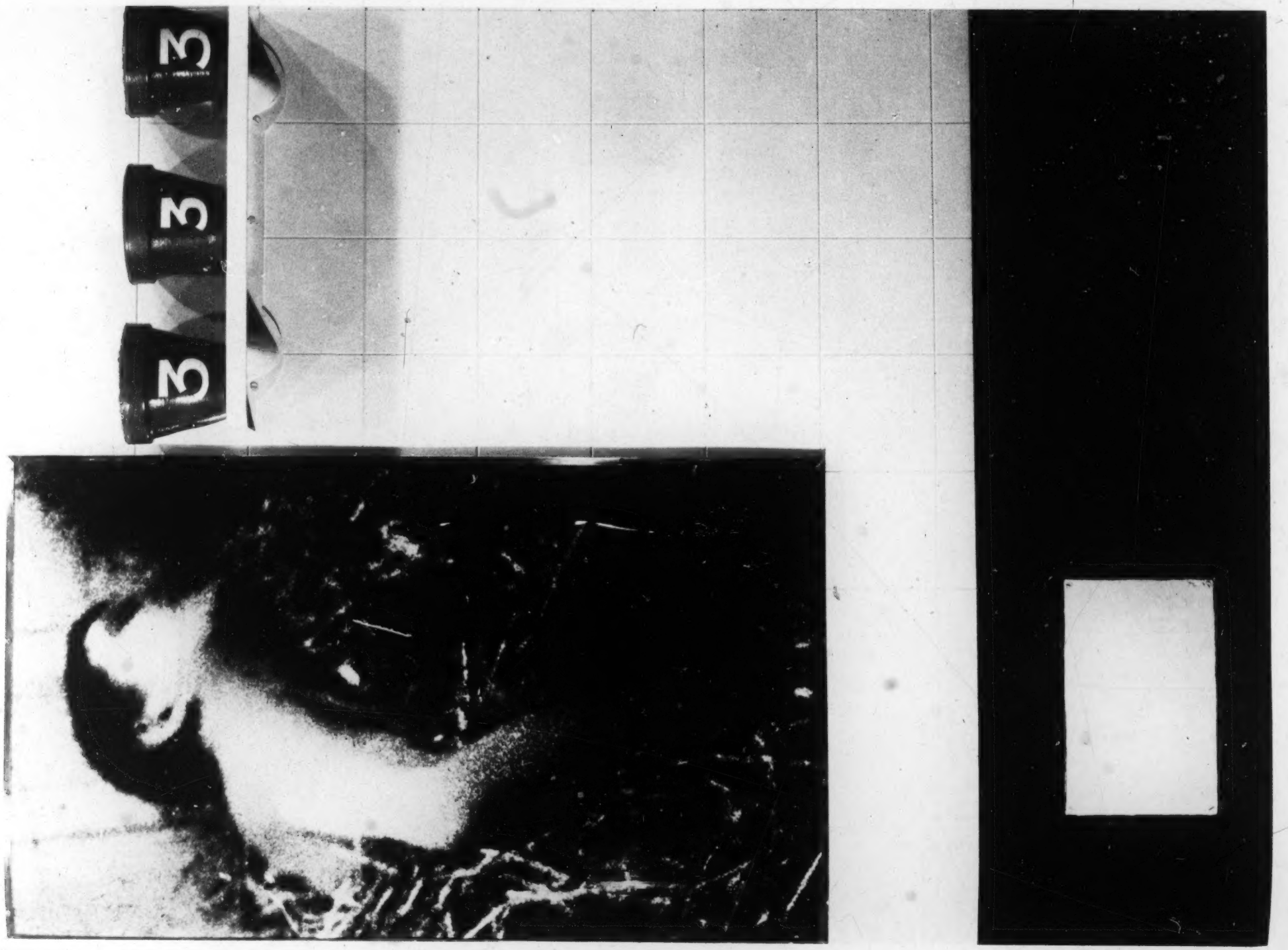
Dans les groupes sanitaires, rien n'est gratuit : lavabo, baignoire, bidet, glace... Tout a une fonction. Au contraire la salle de séjour c'est le culte de la personnalité.

La réalité se mesure au mètre, pourquoi pas les tableaux ?

D'habitude on accroche les tableaux contre les murs et puis c'est tout. J'ai voulu faire un mur et pas un tableau. Les gens vont passer devant une porte, une grille d'aération, une échelle de secours... comme s'ils suivaient un couloir de métro.

J.P. Raynaud.

Psycho-objet - 3 pots 3, 1964.


3
3
3

reinhoud

biographie

Né le 21 octobre 1928
à Grammont (Flandre Orientale).
Nationalité belge.
de 1947 à 1951
Etudes à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Décoratifs à Bruxelles.
en 1957
Voyage en Turquie.
depuis 1959
Vit et travaille en France.
1956
Bruxelles, Galerie Taptoe.
1959
Bruxelles, Galerie Smith.
1961
Rotterdam, Rotterdamse Kunstkring, avec Alechinsky.
Amsterdam, Stedelijk Museum, avec Alechinsky.
Copenhague, Galerie Birch.
1962
New York, Galerie Lefebre.
1963
Paris, Galerie de France, avec Alechinsky et Ting « Sculptures, peintures à quatre mains ».
Buenos Aires, Instituto Torcuato di Tella « 2 artistes Alechinsky et Reinhoud ».
1964
Bruxelles, Galerie Smith, dessins.
1965
Copenhague, Galerie Birch, sculptures en mie de pain.
New York, Galerie Lefebre.
Paris, Galerie de France, avec Pierre Caille.
1966
Bruxelles, Galerie la Balance, avec Alechinsky et Appel.
1967
New York, Galerie Lefebre.
1968
Bruxelles, Galerie la Balance, « Migraines ».
Paris, Galerie de France, sculptures récentes.
1969
Copenhague, Galerie Birch.
1970
New York, Galerie Lefebre.
1971
Bruxelles, Galerie Janssen.
1972
Lens Fine Art, Anvers.
Galerie Moderne Silkeborg, Danemark.
Maison de Belgique, Cologne.
New York, Galerie Lefebre.

bibliographie

Phallus et Momies,
« Joyce Mansour et Reinhoud », Le Daily Bül, Poquettes volantes, vol. 35, 1969.
Reinhoud,
texte de Luc de Heusch, poème de Joyce Mansour, Turin, 1970.
La Fosse de Babel,
textes d'André Balthazar, Italo Calvino, Julio Cortazar, Joyce Mansour, dessins de Reinhoud, Paris, 1972.

Parfaitement honorable, 1970.

Regarde, je vole, 1970.

On ne parle pas la bouche pleine, 1972.

œuvres exposées

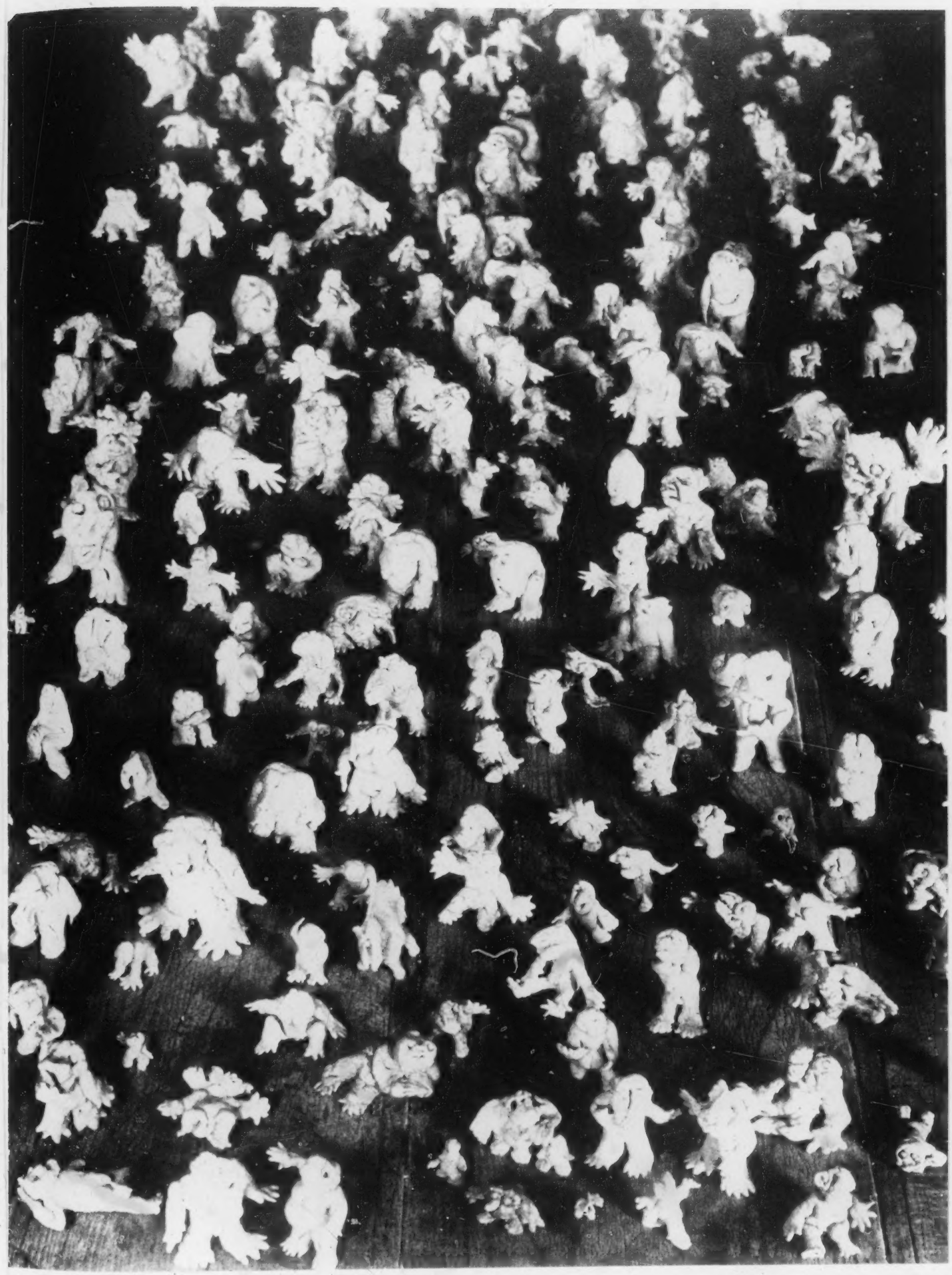
120 mies de pain,
Mie de pain,
Collection de l'artiste.
Une situation pleine d'embûches,
Maillechort,
45 × 86 × 27 cm,
Collection de l'artiste.
Parfaitement honorable,
Collection de l'artiste.
Laiton,
64 × 42 cm,
Galerie de France.
L'eau est-elle bonne ?
Laiton,
81 × 29 cm,
Galerie de France.
Regarde, je vole,
Laiton,
60 × 40 × 44 cm,
Collection de l'artiste.
On ne parle pas la bouche pleine,
Laiton,
49 × 38 cm,
Galerie de France.
Effet de manches,
Laiton,
59 × 68 × 25 cm,
Collection P. Hebey, Paris.

« Pour ma part, depuis que je peins et dessine, je sais mes tableaux et dessins perdus comme le reste. Comme vous et moi (...) Mais il faut des images. On s'ennuie sans images. Et j'en connais qui se perdront bientôt sans avoir eu de titre et que j'aime et qui sont très, très fragiles : les figurines de Reinhoud. Elles sont en mie de pain. Elles ne seront pas encore titrées mais elles sont là, réunies avant qu'on leur fasse rompre les rangs. Pains perdus. »

Pierre Alechinsky.

« L'homme fait son entrée dans le bestiaire, muni de pinces et de cornes, bientôt entouré de plantes érotiques et carnassières. Reinhoud construit sans fatigue une anthropologie qui proclame ses fondements biologiques (...) Les anthropoïdes se mettent en mouvement, se tassent pour cet exercice spécifiquement humain : la méditation. Mais aussitôt leur belle âme est en péril alors qu'ils s'affrontent pour parler enfin, l'oreille s'enroule sur elle-même comme une liane ou une pelure d'orange desséchée, le nez se transforme en une trompe d'éléphant, des griffes leur poussent au bout des bras... »

Luc de Heusch.



Mies de pain, 1971-1972.

requichot

biographie

1-10-1929
Bernard Requichot naît à Asnière (Sarthe), dans une famille d'officiers supérieurs. Il passe ses premières années dans la maison familiale et y retournera presque chaque été jusqu'à sa mort.
1935-1945
Il est externe ou pensionnaire dans diverses institutions religieuses des environs de Paris. (« J'ai passé six ans à chanter les psaumes dans un séminaire », écrira-t-il. Et plus tard : « Pauvre floraison enfantine qui germe parmi l'inachevé et se fane dans les prisons. »)
1945-1948
Fréquente divers ateliers : l'Atelier d'Art Sacré, La Grande Chaumière. Il prépare les Arts Décoratifs puis passe le Concours des Beaux-Arts où il est reçu deuxième : (« A dix-huit ans, j'ai passé le Concours des Beaux-Arts non par conviction esthétique mais pour bénéficier des restaurants universitaires. »)
1951-1952
Service militaire à Nancy dans les transmissions : (« On nous dit que nous sommes ici pour passer de l'âge d'adolescent à celui d'homme », écrira-t-il. « Je trouve ce passage horrible mais je crains qu'on ne choisisse pas de passer. »)
1952
Il suit pendant deux ans les cours de gravure à l'Ecole des Beaux-Arts.
1953-1958
Rédige les textes du « Cahier Orange et du Cahier Vert ».
Mars 1955
Exposition particulière chez Lucien Durand.
Mai 1957
Exposition particulière chez Daniel Cordier.
1958-1959
Expositions de groupe à Anvers et Wiesbaden.
Janvier-avril 1960
Figure dans l'exposition « Antagonisme I » de Julien Alvard au Musée d'Art Moderne.
1961
Expositions de groupe : « Le Relief » et « L'Art français d'Aujourd'hui ».
4-12-1961
Mort de Bernard Requichot.
6-12-1961
Exposition particulière à la Galerie Daniel Cordier.
Mars-avril 1962
Exposition de groupe au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. « L'Arc » publie des « Extraits d'un Cahier Vert ».
Septembre 1962
Musée de Mexico, exposition de groupe.
Novembre 1962
La N.R.F. publie des « Extraits d'un Cahier Orange ».
Mai 1963
Sélection de Gérald Gassiot-Talabot à « Donner à Voir », Galerie Creuze. Foire de Paris (Participation au groupe).
Juin 1963
« Phases » à la Galerie du Ranelagh (Groupe).
Juillet 1963
Museum des 20. Jahrhunderts de Vienne (Groupe).
Juillet-septembre
Festival de Montauban ; première rétrospective.
Juillet-septembre
« Aspetti dell'Arte Contemporeanea » au Musée de l'Aquila (Italie).
Septembre 1963
Musées canadiens.
1964
Exposition « 1954-1964 Painting and Sculpture of a Decade », Tate Gallery Londres (Groupe). Rétrospective chez Daniel Cordier, Paris. Kassel, « Documenta III ». Paris, « Mythologies quotidiennes ».
1965
Leverkusen.
1966
New York, Guggenheim : « Dessin européen ».
1967
Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght : « Dix ans d'art vivant », 1955-1965.
1968
U.S.A., « Peinture en France », 1960-1967.
1969
U.S.A., « European painters today ». Paris, C.N.A.C., acquisitions récentes.
1970
R.F.A., « Trois tendances de l'art contemporain ». Genève, rétrospective à la Galerie Krugier.

bibliographie

Julien Alvard,
« Requichot », Cimaise, n° 58, mars-avril 1962.
B. Requichot,
Extraits d'un cahier vert, L'Arc, n° 18, printemps 1962.
B. Requichot,
Extraits d'un cahier orange, N.R.F., n° 119, novembre 1962.
J. Lassaigne,
« Fauché en plein ciel », Requichot, XX^e siècle, n° 63, mai 1963.
Alain Jouffroy,
« Requichot », L'Express, 4 juillet 1963.
Daniel Cordier,
Lettre à l'Editeur, Art International, septembre 1963.
B. Requichot,
« Barbaqué si Rabaqué », Réalités Secrètes, n° 17, aut. 1963.
Andrée Paradis,
« B. Requichot ou le monde de l'ambiguïté », La Vie des Arts, n° 36, Montréal, Automne 1964.
B. Requichot,
textes choisis de B. Requichot par Michel Thurlotte dans le Catalogue de l'exposition à la Galerie Daniel Cordier, 1964.
Alain Jouffroy,
« Une révolution du regard », p. 201, Gallimard édit., 1964.
Jacques Lassaigne,
« Le souvenir de Requichot », Lettres Françaises, 21 octobre 1970.
R. Barthes, M. Billot, Alfred Pacquement,
« Requichot », catalogue raisonné, édit. de la Connaissance, Bruxelles (à paraître).

Nokto Keda Taktafoni, 1960-1961.

La chasse de papiers choisis, 1961.

Le déchet des continents, 1961.

Triptyque : la moisson des Fourmis buissonnières, 1959.

œuvres exposées

Nokto keda taktafoni, 1958-1959,
Reliquaire,
assemblage dans emboîtage,
78 × 61 × 31 cm,
Collection particulière,
exp. Galerie Daniel Cordier, Paris, 1964,
Galerie Creuzevault, Paris,
bibl Cimaise, mars 1962,
article de Julien Alvard.
Collection particulière.
La sculpture aux anneaux blancs, 1958-1962,
Assemblage d'anneaux,
135 × 83 × 55 cm,
Collection particulière.
Le reliquaire de la forêt, 1958,
Huile sur bois dans vitrine,
67 × 45 × 28 cm,
Fonds National d'Art Contemporain.
Sans titre, 1959,
Reliquaire,
assemblage dans emboîtage,
200 × 100 × 45 cm,
Collection particulière.
Le grand triptyque, 1959,
Collage sur toile,
240 × 132 cm,
Collection particulière.
La chasse de papiers choisis, 1961,
Collage sur toile.
117 × 150 × 17 cm,
Collection particulière.
Sans titre, 1959-1960,
Collage et pliure,
140 × 20 × 20 cm,
Collection privée.
Sans titre, 1961,
Sculpture d'anneaux
84 × 34 × 30 cm,
Collection privée.
Le déchet des continents, 1961,
Papiers collés sur panneau peint,
122 × 244 cm,
Collection particulière,
exp. Galerie Daniel Cordier, 1964,
Fondation Gulbenkian, Londres, 1964,
Fondation Maeght, 1967.

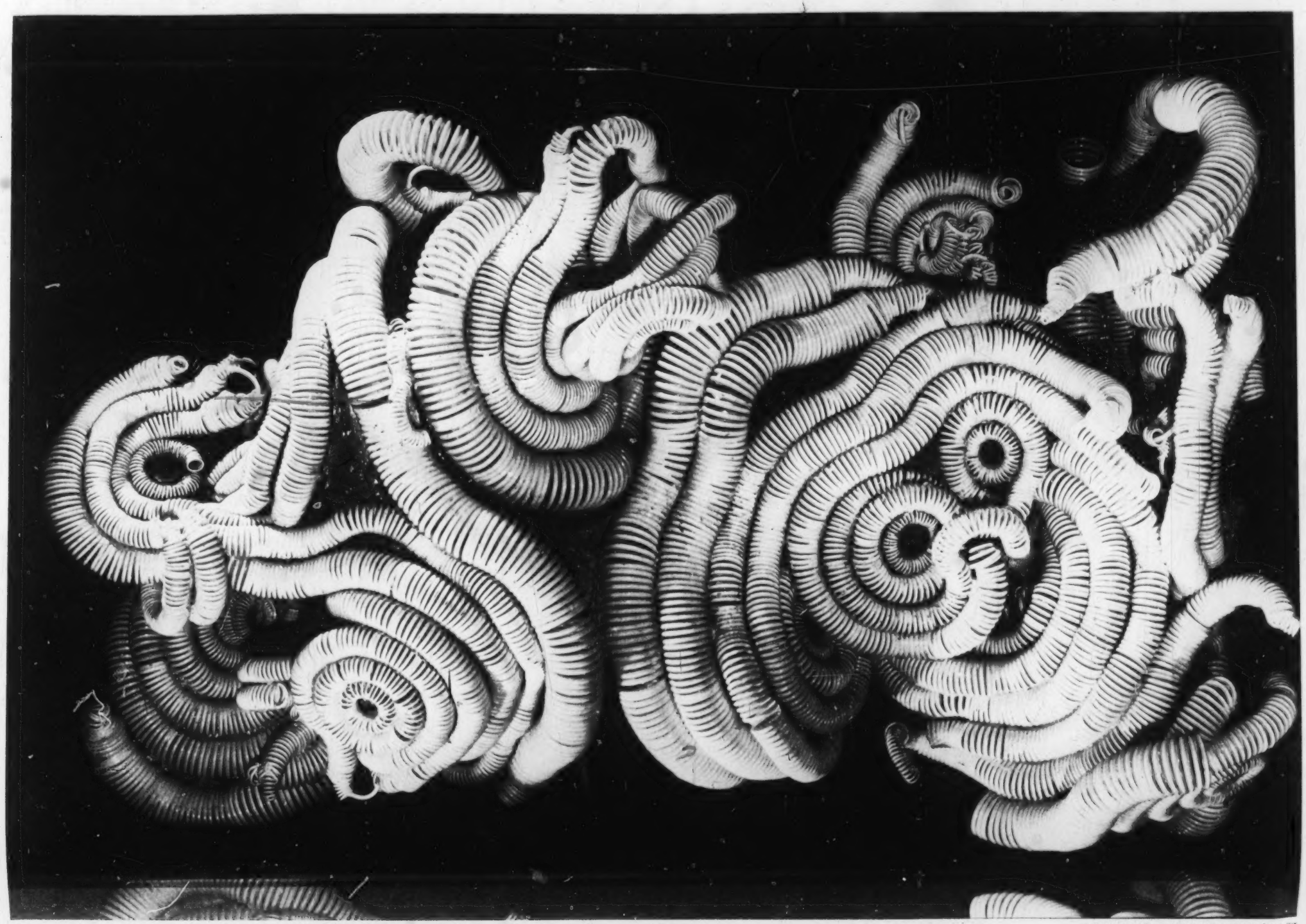
« Si je consens à rater certaines de mes toiles, ce n'est pas par abdication mais par tactique : le désir de les réussir étant une forme dissimulée et nocive de la volonté. Peut-être ainsi certaines clefs très importantes nous seraient-elles données grâce à des ruses que nous prendrions avec nous-mêmes, tendant ainsi des embûches à nos obsessions, nous réduirons les unes à néant pour exalter les autres. Si je pouvais faire parvenir légèrement vers le visible quelques-unes de ces dernières j'estimerais que mon temps n'est pas complètement perdu. Je fais des expériences sans but de réussite : simples exercices qu'en termes discrets on pourrait appeler « psycho-plastiques ». Je tâche de sonder dans mes peintures quelles sont les zones de répulsion ou d'attraction pour mon mental, quel est l'instinct pour mon esprit.

Je suis heureux à la pensée d'un au-delà de mes jours environné de mes ténèbres, je travaille l'avènement de mes ténèbres.« Travaille » : le mot est impropre : je jouis, j'espère, j'attise mes ardeurs, je les appelle, je les invite, je les supplie ; lorsque je ne puis en avoir la présence, il me reste la nostalgie de l'espoir des ténèbres. Si je me regarde avec les yeux des siècles avenirs, je suis un personnage fabuleux : je sais la drogue qui rapproche les choses qui s'aiment, les nuages qui font devenir oiseau. Si je descends dans ma tombe, je m'enfonce dans le passé ; à mesure que je m'enfonce dans le passé, un inconnu grandit en moi : je m'en vais à la préhistoire. Voyant des temps lointains, regardez-moi : demain je serai nuit pour ceux qui seront là.

Tout regard sur mes créations est usurpation de ma pensée et de mon cœur. A un certain degré de dignité, l'émotion néglige la communication et demande la solitude. Elle fuit le regard ou l'approche des autres. Ce que je fais n'est pas fait pour être vu. S'il arrive que mes travaux éveillent chez certains une émotion, cette émotion des autres n'est à mes yeux qu'un accessoire, voire même un surplus néfaste. Vos appréciations, vos mépris ou vos éloges me paraissent des intrus qui perturbent et malmènent la genèse, l'inquiétude, la perception délicate du mental où quelque chose germe et tente de croître.

Déceptions, extases, instants-espérances, nouveautés qui deviennent patiemment ou par choc un peu plus ou un peu moins ce qu'on les attend. On ne trouve que ce que l'on ne cherche pas. Ne pas chercher volontairement pour trouver ce que l'on attend et pourtant avoir l'œil assez ouvert sur tout ce qui arrive pour ne pas perdre une parcelle de chance. L'important est de voir comment il est des choses qui nous transforment, d'autres qui ne nous transforment pas. J'ai rencontré devant certaines de mes peintures ce que j'avais éprouvé jadis devant une tranche de foie de cheval : je veux parler de ce qui me semble à l'origine de toute œuvre grave : l'émotion expérimentale. Ne devrait-on pas signer certains instants par lesquels on passe devant les choses afin de donner quelque durée aux miracles fugitifs ?

Il y a seulement un mois, si je partais par les champs en croyant que l'air libre m'aiderait à combiner les pensées des autres et les miennes, je revenais de ces chasses non la tête pleine d'idées mais les poches débordantes de pierres, de racines, de mâchefer. Rentré dans ma chambre, je posais chacun de ces objets sur ma table comme sur un autel. Maintenant, si je me penche sur les pierres ou les mottes de terre, ce n'est plus pour m'en emparer : je les regarde, mais les laisse telles qu'elles sont car les toucher, les déplacer les altère. J'ai failli ramasser hier une feuille morte collée sur un sillon mais il m'eut fallu emporter dans ma chambre le sillon tout entier pour ne pas



La sculpture aux ameaux blancs, 1938-1961.

déparer la feuille. C'était encore ce tronc d'arbre qu'on ne pouvait isoler du sol et cette ornière inséparable du chemin : chaque chose faisait trop corps avec chaque autre. Aussi combien de chemins, de sillons, de racines et de terres n'emmenai-je par mon souvenir pour les déposer dans ma chambre. Cependant, arrivé chez moi, il me manque souvent quelque chose et ce manque dépare toute ma collection. Je cherche ce qui me manque et pourquoi les choses se parent et se déparent subitement. Je cherche ce que j'ai oublié dans un champ ou sur une route, et je trouve qu'il me manque non un galet ni un arbre, mais la circonstance de leur vision, le rythme de la marche, la distraction surprise dans sa trouvaille, la tournure de la pensée, l'état, l'instant. Alors je m'en retourne aux champs chercher l'état que j'y ai oublié : il n'y est pas toujours resté. Je le retrouve parfois ailleurs ; je ne le retrouve parfois nulle part. Les choses alors ne me sont plus rien : les pierres sont vides et les sillons sont morts ; ils sont incapables de reproduire la circonstance, la surprise. L'état, l'instant ne se trouvent plus en eux. »

rotella

biographie

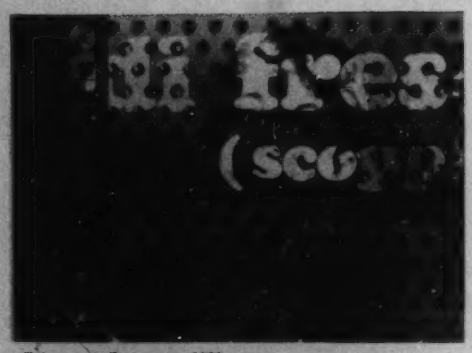
Mimmo Rotella,
né à Catanzaro (Calabre) en 1918.
Vit et travaille à Paris.
En 1951-1952 l'artiste, titulaire d'une bourse
de la « Fulbright Foundation »,
a résidé à l'Université de Kansas City.
Il a réalisé une grande composition murale
dans le hall de la Faculté de Géologie
de cette ville.
Il y a également fait des enregistrements
de poésie phonétique pour
The Library Congress à Washington.
En 1954-1955
expose pour la première fois à Rome
et en public
l'affiche lacérée comme œuvre d'art.
En 1961
est invité par Pierre Restany
à adhérer au groupe des nouveaux réalistes ;
dans la même année
rencontre avec les affichistes français
Hains, Villeglé, Dufrêne,
lesquels ont exposé en 1957
leurs œuvres à la Galerie Colette Allendy à Paris.
En 1963
réalise les premières œuvres Mec Art.
En 1965 à l'occasion d'une rencontre
avec le critique d'art Otto Hahn
et le peintre Alain Jacquet
il définit sa nouvelle expression artistique,
l'appelant « Mec Art ».

Expositions personnelles :

1951
Galerie Chiurazzi, Rome.
1952
Rockill Nelson Gallery, Kansas City.
1955
Galleria del Naviglio, Milan.
1957
Galerie Beno, Zürich.
Galleria del Naviglio, Milan.
I.C.A. Londres.
Cavallino, Venise.
1959-1961
La Salita, Rome.
1962
Galerie « J », Paris.
Londres, Seven Arts Gallery.
Galerie Bonino, Buenos Aires.
Galleria del Leone, Venise.
1963
Galerie Apollinaire, Milan.
1964
Biennale Internationale, Venise.
1965
Galleria Tartaruga, Rome.
Paris, Galerie « J ».
1966
Milan, Galleria del Naviglio.
Venise, Saloni del Teatro La Fenice.
Turin, Galleria Il Punto.
1967
Amsterdam, Galerie 20.
1969
Milan, Portraits, Galleria del Naviglio.
Milan, Studio Santandrea.
1971
Paris, Galerie Mathias Fels.
1972
Naples, Galerie Il Centro.

bibliographie

Emilo Villa,
« Décollages »,
Arti visive, Roma, 1955.
Charles Delloye,
« Mimmo Rotella »,
Architecture d'aujourdhui, Paris, 1957.
Pierre Restany,
« Cinecittà ville ouverte »,
catalogue de l'exposition
à la Galerie J., Paris, 1962.
Nobuya Abe,
« Rotella »,
Mixue, Tokyo, 1962.
Pierre Restany,
« Vatican IV de Mimmo Rotella »,
le destin historique de la nouvelle image,
Paris, 1965.
Otto Hahn,
« Reportages surréels »,
L'Express, Paris, 1965.
Pierre Restany,
«Un regard toujours à la hauteur
de la situation »,
Galeries M. Fels, Paris, 1971.
François Pluchart,
« Le réalisme arraché de Rotella »,
Combat, 10 mars 1971, Paris.
Henri Galy-Carles,
« Rotella »,
Les Lettres Françaises,
5 mai 1971, Paris.
Bernard Borgeaud,
« L'imagerie quotidienne »,
Pariscope, 19 mai 1971, Paris.
Autorotella,
Sugar, éd. Milan, 1972.



« Eclatant » (Frizzante), 1972.

Pétillant, 1972.

A travers la fenêtre, 1971.

Il pesce, 1970.

Colossale, 1962.

œuvres exposées

Colossale, 1962,
Affiche lacérée, papier,
1,16 × 1,37 m,
Collection de l'artiste.
Il pesce, 1970,
Art-typo, toile,
0,97 × 1,12 m,
Collection de l'artiste.
A travers la fenêtre, 1971,
Art-typo plastifié,
1,40 × 0,96 m,
Collection de l'artiste.
La vedette, 1971,
Art-typo plastifié,
1,14 × 1,57 m,
Collection de l'artiste.
Eclatant (frizzante), 1972,
Art-typo plastifié,
0,98 × 1,37 m,
Collection de l'artiste.
Pétillant, 1972,
Art-typo plastifié, toile,
0,89 × 0,82 m,
Collection de l'artiste.

« Depuis 1960, une préoccupation croissante s'est fait jour dans ses sélections : préserver le plus possible l'intégrité formelle de certaines images-chocs autour desquelles s'ordonne la composition fonctionnelle de l'affiche (un produit ou un objet quelconque : boîte de Nescafé, jus de fruit, récepteur de télévision, etc.). L'image synthétique finale apparaît ainsi comme le produit de la diffraction et de l'interréaction d'une série de plans partiels d'images éclatées, ce qui accroît singulièrement l'effet de présence objective...
...Les plus sensationnelles réussites en ce domaine ont été obtenues par Rotella dans une série de sélections très homogènes opérées à partir de de l'affiche cinématographique. Par l'énormité de ses dimensions, la vivacité de ses couleurs, le sur-expressionnisme de sa typographie, la violence de sa mise en pages, la qualité de présence obsessive, vulgarisante, de ses personnages mythiques (pin-up, blousons noirs, gangsters, cow-boys, métèques séducteurs ou encore toutes les innombrables versions sous-bardotiennes ou lollobrigidesques de l'éternelle Phryné) : bref, par l'extroversion généralisée de ses moyens et l'aggressivité de ses effets, l'affiche de cinéma constitue un matériau de base très spécial, un style dans lequel les techniciens italiens de la publicité sont passés maîtres. »

Pierre Restany,
in **Les Nouveaux Réalistes,**
éd. Planète, 1968,
pp. 84-85.

La vedette, 1971.

françois rouan

biographie

Né le 8 juin 1943 à Montpellier.
Etudes aux Beaux-Arts
de Montpellier jusqu'en 1961
puis aux Beaux-Arts de Paris,
dans l'atelier de Roger Chastel.
Expose à la Biennale des Jeunes
de Paris en 1965
une toile de 8 × 4 m
faite de papiers gouachés et collés.
Commence la même année
une série de papiers tressés.
Pensionnaire
à la Villa Médicis
depuis fin 1971.

Expositions :

1965
IV^e Biennale des Jeunes, Paris.
1971
Salon de Mai, Paris.
« Peinture et Objet, Paris 1971 »,
Musée Galliéra, Paris.
Galerie Lucien Durand, Paris.

bibliographie

C. Bouyeure,
Les Lettres Françaises,
novembre 1971.
J. Clair,
Chroniques de l'Art Vivant, n° 26,
dlcembre 1971, janvier 1972.

Tressage bleu, 1969-1971.

Tressage noir, 1969-1971.

Tressage mauve, 1969-1971.

œuvres exposées

Tressage bleu, 1969,
Acrylique sur toile,
230 × 160 cm,
Collection de l'artiste,
exp. Salon de Mai, 1971,
bibl. Lettres Françaises,
6 décembre 1971,
Art Vivant, janvier-février 1972.
Tressage blanc et rose, 1969-1971,
Acrylique sur toile,
200 × 160 cm,
Collection de l'artiste.
Tressage mauve, 1969-1971,
Acrylique sur toile,
200 × 160 cm,
Collection Boullais, Paris.
Tressage noir, 1969-1971,
Acrylique sur toile,
200 × 160 cm,
Fonds National d'Art contemporain,
bibl. Lettres Françaises,
6 décembre 1971,
Art Vivant, janvier-février 1972.
Tressage mauve, 1971,
Acrylique sur toile,
200 × 165 cm,
Galerie Lucien Durand.
Tressage gris, 1971,
Acrylique sur toile,
200 × 160 cm,
Collection privée, Paris.

« ...Il ne s'agit pas d'une toile, mais d'un tissu. C'est, à proprement parler, une surface tissée, composée de deux *nappes* identiques enchevêtrées, avec un *pris* et un *sauté* ce qui constitue *l'armure* la plus habituelle du tressage. Il ne s'agit donc pas d'une surface préalablement déterminée par sa fixation à un châssis, mais d'une surface libre qui a été, semble-t-il a posteriori, fixée sur un cadre. Il ne s'agit pas, non plus, d'une peinture qu'on appliquerait sur une toile apprêtée, mais d'une *teinture* qui, déjà, imprègne les bandes qui serviront ensuite au tressage.

Le travail est ainsi ponctué par quatre opérations successives :

a) Une toile est imprégnée par immersion dans un bain de teinture. Il en résulte une première image dont la configuration est tout *aléatoire.*

b) Ce premier espace coloré est *systématiquement* déconstruit par le jeu d'une écriture peinte, qui prend la forme d'un guillochage divers.

c) La toile ainsi traitée est *découpée* en lanières qui seront à leur tour tressées.

d) Le second champ coloré ainsi obtenu est à son tour et systématiquement investi par une nouvelle trame peinte.

Remarquons alors que cette technique, qui marie paradoxalement la nécessité d'une méthode et le fortuit d'un résultat introduit d'une part la notion de discontinuité dans le discours plastique, abolit d'autre part la distinction traditionnelle entre art et artisanat. La toile se fabrique autant qu'elle est peinte. Ignorant la continuité des «états successifs », elle procède par bonds qualitatifs.

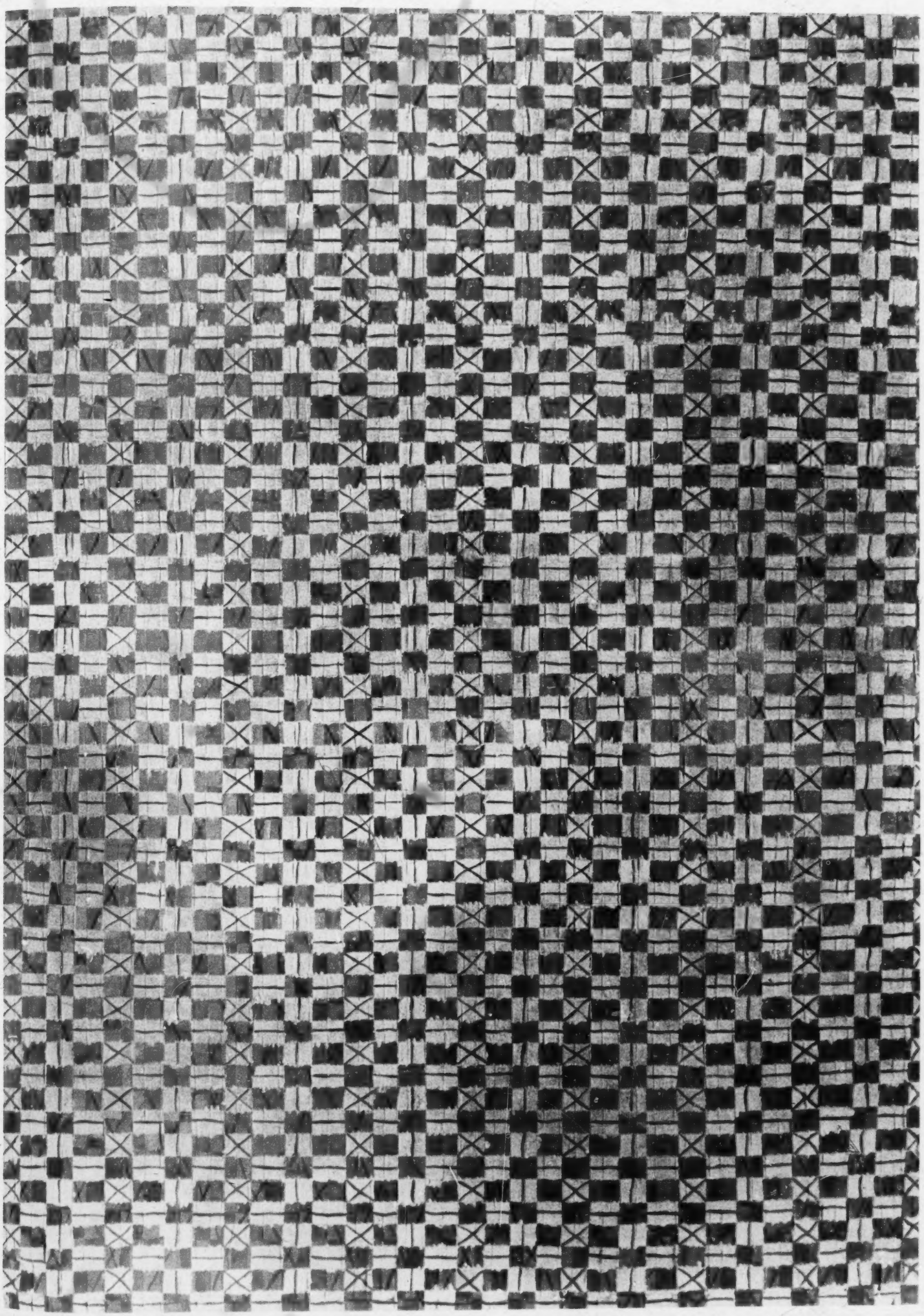
. . . . . .

Géométrique ou gestuel, relevant de l'ordre du « style » ou de celui du « cri », le peintre abstrait n'a longtemps cessé, face à sa toile, d'inscrire un geste qui, témoignant d'un début et d'une fin, manifestant un centre et une périphérie, développant enfin un discours, n'échappait pas à la tyrannie du sujet. Par là même la peinture abstraite, du moins en Europe, est longtemps restée sous la domination d'un discours placé sous l'ordonnance du théologique, c'est-à-dire d'un discours affirmatif et plénier ou, encore, d'un discours se développant de façon linéaire c'est-à-dire enfin d'un langage où le langage même n'était pas mis en jeu.

Pour qu'il y ait ce jeu du langage — au sens où l'on dit qu'une machine a du jeu — il fallait encore rompre cette exigence d'une continuité absolue, introduire la rupture à l'intérieur du développement, instaurer l'intermittence qui rend possible le devenir. Faire naître enfin cette « parole plurielle » dont parle Blanchot. Parole où, du questionnement du sujet, on passe à la répétition du neutre, du centre on passe à l'excentrement, du texte enfin toujours déjà écrit à l'intertextualité toujours encore à écrire.

Jean Clair.

Tressage blanc et rose, 1969-1971.



niki de saint-phalle

biographie

Né à Paris en 1930.
Vit à Soisy-sur-Ecole (Essonne).
Passe son enfance à New York
où elle arrive en 1933.
Revient à Paris en 1951 et commence
à peindre dès 1952.
Premiers objets-reliefs de plâtre
et matériaux divers en 1956.
En 1960, premiers essais de tir
sur ses peintures.
1961, première exposition
personnelle à Paris, Galerie J,
et diverses manifestations avec Tinguely
et les Nouveaux Réalistes
(organisées à Paris, Galerie J
et à Nice, par P. Restany).
Diverses manifestations collectives,
en 1962, à Boston, Amsterdam et Bâle,
avec Rauschenberg, Ultvedt, Spoerri, Raysse, etc.
Première exposition personnelle
cette même année, à New York, Galerie A. Iolas.
1964, exposition personnelle,
Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.
Réalise en 1966 les décors du Ballet
« L'Eloge de la Folie » de Roland Petit
et construit au Moderna Museet de Stockholm,
la « Hon », Nana géante peuplée de machines
de Tinguely et Ultvedt.
1967, « Jardin phantastique » avec Tinguely,
sur le toit du pavillon français de Montréal.
Expositions personnelles en 1967
au Stedelijk Museum d'Amsterdam,
en 1968 à la Kunsthalle de Düsseldorf.
Participe à l'exposition intitulée
« Dada, Surréalisme et Héritages »
organisée par M. Rubin
et présentée au Museum of Modern Art
de New York.
Réalise les décors d'une pièce
écrite en collaboration avec Rainer von Diez
intitulée « Ich » et jouée au Stadsthéater
de Kassel.
Réalise cette année-là
les « Nanas Gonflables »
et les premières sérigraphies.
1969
Début des travaux
pour les 3 sculptures habitables
pour Rainer von Diez
intitulées « La Sorcière »,
« Le Rêve de l'oiseau », « Big Clarisse ».
Nombreuses expositions personnelles
et collectives au cours des dernières années.
En particulier :
1969
Kunstverein de Hanovre, Allemagne.
Galerie Stangl, Münich.
Kunstmuseum de Lucerne, Suisse.
Galerie Iolas à Genève.
Galerie In Seriaal, Amsterdam.
1970
Galerie Iolas, Paris et Milan.
Galerie Gimpel-Hanover, Zürich.
Halles de Paris (Grandes Nanas).
Musée des Beaux Arts de Lille.
Milan, pour le X^e^ anniversaire
des Nouveaux Réalistes.
Knokke le Zoute
pour l'exposition « Pop Art,
Nouveau Réalisme ».
1971
Galerie Espace, Amsterdam.
Galerie Gimpel, New York.
Rosc 71, Dublin.
1972
Galerie Iolas (Funérailles du Père).
Galerie Lautzenberg, Bruxelles.

bibliographie

Publications :
« Please give me a
few seconds of your eternity », 1970.
« Love »,
Stockholm, 1971.

Grand nana dansant, 1971.

Autel-tir, 1962.

Le couple, 1971.

œuvres exposées

Tir,
Assemblage plâtre, contreplaqué, objets,
300 × 260 × 70 cm,
Collection particulière,
exp. X^e anniversaire
du Nouveau Réalisme, Milan, 1970.
Autel-Tir, 1962,
Collage bois, objets divers,
peinture,
250 × 260 × 60 cm,
Collection de l'artiste.
La mariée, 1963,
Assemblage, techniques mixtes,
230 × 95 cm,
Fonds National d'Art Contemporain.
La mariée à cheval, 1964,
Sculpture équestre d'assemblage,
230 × 310 × 270 cm,
Collection de l'artiste.
Grande Nana Dansant, 1971,
Sculpture polyester peint,
270 × 250 × 80 cm,
Collection de l'artiste.
Le Couple, 1972,
Sculpture polyester peint,
200 × 240 × 180 cm,
Collection de l'artiste.

« Il lui arriva par hasard d'intégrer dans un de ses tableaux une cible du genre de celles qui servent au jeu des fléchettes. La vue de la cible lui donna l'envie de tirer, à la flèche d'abord, puis au pistolet et à la carabine. Par la suite elle s'est amusée à tirer sur des fruits et des légumes : tomates, courges, pamplemousses. Le jus qui en sortait lui suggéra la grande idée : elle devait construire elle-même quelque chose qui fasse jaillir la couleur à l'impact des projectiles. »

Dino Buzzati,
in Corriere d'informazione,
Milan 10-11 février
1962.

« En 1961, Niki met au point ses « tableaux surprises », panneaux de plâtre à la surface irrégulièrement boursouflée à l'intérieur desquels sont enrobés des poches, des sacs et des tubes de couleur fluide. On présente une carabine au spectateur, et on lui demande de tirer où bon lui semble, en n'importe quel point de ces reliefs-cibles. L'impact de la balle perçant le plâtre fait éclater des poches de couleur sous-jacente qui laissent échapper leur contenu. Le relief étant présenté verticalement, les taches colorées qui apparaissent à la surface se transforment en longues coulées linéaires qui imbibent le plâtre. Ces coulées linéaires évoquent immédiatement les éclaboussures caractéristiques de l'action painting. Du dripping au revolver : le geste de Niki constituait la plus définitive satire, la plus irrévocable parodie du style américain, une exécution en règle de l'académisme new-yorkais, un témoignage supplémentaire de « la mort de l'art ».

Pierre Restany,
in Les Nouveaux Réalistes,
éd. Planète, Paris, 1968,
p. 106.

Avec les Nanas, Niki de Saint-Phalle trouve enfin sa dimension. Elle se libère de ses obsessions, cesse de se perdre dans les détails. Elle prend ses Nanas à pleines mains et les fait danser, virevolter. Encombrantes, énormes, bariolées, ces monstres joyeux vivent dans leur propre univers. Ce ne sont ni des caricatures ni des objets de dérision, mais des manifestations d'exubérance dévastatrice...
D'autant plus que ces Nanas prendront des dimensions étonnantes. A l'Exposition internationale de Montréal, Tinguely et Niki occupent tout le toit du pavillon français : ils y organisent une lutte entre les machines et les Nanas. A Stockholm, elle construit une Nana-cathédrale de trente mètres de long, à l'intérieur de laquelle il y a un bar et plusieurs expositions. « Ma chance, dit-elle, est de ne savoir ni peindre ni dessiner. Je suis donc obligée de tout inventer. »

Par sa vitalité, Niki de Saint-Phalle se classe parmi les grands. Les grands quoi ? Architectes, peintres, sculpteurs ?
Difficile à définir. Niki de Saint-Phalle, en fait, réalise des idées. C'est la poésie faite objet, sculpture, maison. Disneyland ou palais de rêve.

Otto Hahn,
L'Express,
4-10 novembre 1968.

...« Naguère, il fallait bien passer par l'huile et par le bronze, par la gouache et le marbre. Homme et femme, tout s'exprimait dans les mêmes techniques. Aujourd'hui où l'on sait que l'art peut être fait de plumes et de coquillages, de bois teinté et de fibre tressée, il n'y a plus de hiérarchie entre les matériaux. Le marbre est noble sans doute, mais le fer ne l'est pas moins, ni le fil, ni le tissu. Nous découvrons que les procédés que, jusqu'à présent, nous maintenions dans la classe mineure de la création, sont à hauteur d'art

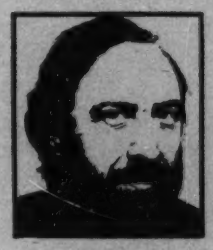
et qu'avec de pauvres grillages tendus de tissu aussi bien que dans le bronze, on joue les questions de vie et de mort...
...Elle a ressuscité les Ménades antiques et leur a fourré un sac à main en plastique dans les pattes. Elle les a baptisées les Nanas. Elles sont superbes, permanentées, fardées, rondes comme la Dame de Lespugne, d'une énergie sans limites... »

Pierre Descargues,
in Quadrum, *n° 20.*

...« Moi une sauvage ? Elle a trouvé enfin la réponse : qu'une femme dans la civilisation des hommes c'est comme un nègre dans la civilisation des blancs. Elle a droit au refus, à la révolte. L'étendard sanglant est levé.

Niki de Saint-Phalle,
Galerie Alexandre Iolas,
Paris, 1965.

jean-michel sanejouand

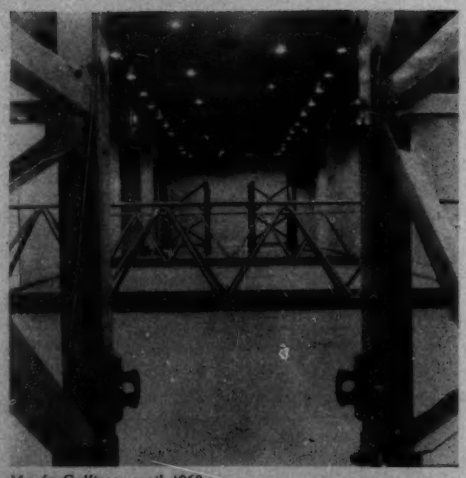


biographie

Lyon, 1934.
Vit à Paris.
Etudes de droit
et de sciences politiques à Lyon.
Commence par fabriquer des objets
qu'il expose à « Poulet 20 NF »
(Paris, 1964, Lyon, 1965)
et à la 4e Biennale de Paris (1965).
Réalise en 1967
ses deux premières organisations d'espaces
au Konsthall de Lund (Suède)
et dans la cour
de l'école Polytechnique à Paris.
En 1968 il réalise à nouveau
trois organisations d'espaces simultanément :
l'une au Musée Galliéra
à l'occasion de l'exposition
« Le décor quotidien de la vie en 1968 »
et les deux autres
à la Galerie Yvon Lambert.
En 1969-1970,
il a participé aux expositions
« Arts selon Plans » (Berne, Hambourg),
« Informations » (New York).
Il s'est par ailleurs manifesté
à Piestany (Tchécoslovaquie)
et au Japon.
Des plans d'organisations d'espaces
ont été exposés
à la Galerie Mathias Fels en 1970.

bibliographie

Christiane Duparc,
« Sculptures sur mesure »,
Le Nouvel Observateur,
30 avril 1968.
Grégoire Müller,
« J.-M. Sanejouand »,
Konstrevy, avril 1968.
François Pluchart,
« L'organisation de Sanejouand »,
Combat, 22 avril 1968.
Pierre Restany,
« J.-M. Sanejouand, organisateur d'espaces »,
Domus, septembre 1970.
Questions à Sanejouand,
Robho, n° 4.
J.-M. Sanejouand,
« Introduction aux espaces concrets »,
Mathias Feld, édit.



Musée Galliera, avril 1968.

Ecole Polytechnique, 6 mai 1967.

Sonsbeck - Dordrecht (Hollande), mai-septembre 1971.

œuvre exposée

Organisation de l'espace du grand escalier,
(tour nord) du Grand Palais,
réalisée pour l'exposition 72,
16 mai-18 septembre 1972.

« Un espace est défini par ses limites et celles des perceptions humaines. Un espace est caractérisé par ses limites et par son contenu.
Organiser un espace revient à modifier ses caractéristiques.
Les moyens qui me permettent de réaliser cette modification sont souvent d'ordre « industriel » pour des raisons évidentes d'économie et d'efficacité. Selon les dimensions de l'espace considéré, ils vont de la mise en place de petits objets à l'utilisation des techniques employées dans les travaux publics ; mais, pour moi, tous les moyens sont bons, toutes les techniques peuvent être utilisées.
Quels qu'ils soient, ces moyens (matériaux ou techniques) ne sont que des révélateurs d'espace. De même les organisations d'espace ne sont que des coups de pouces pour faire vivre les espaces dans lesquels nous existons, pour nous faire vivre les espaces...
Mon action consiste à réagir à l'œuvre de l'architecte (celui d'aujourd'hui, mais tout aussi bien celui du passé), ainsi qu'aux paysages naturels. Je viens après l'architecte pour animer et faire vibrer les espaces qu'il a définis par ses constructions. »

J.-M. Sanejouand,
in « Introduction
aux espaces concrets »,
Mathias Fels éd.

Piestany (Tchécoslovaquie), 196

soto

biographie

1923
Jesus Raphaël Soto,
né à Ciudad Bolivan, Venezuela.
1942-1946
Etudes à l'Ecole des Beaux Arts de Caracas.
1947-1950
Directeur de l'Ecole des Bèaux Arts de Maracaïbo (Venezuela).
Arrive à Paris en 1950.

Expositions personnelles :

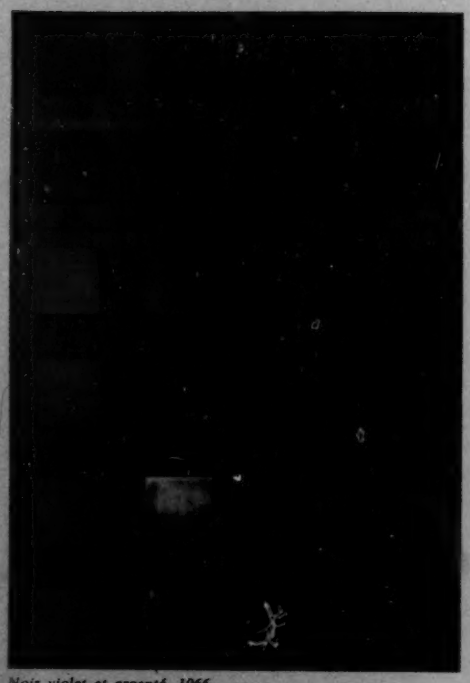
1949
Atelier libre, Caracas.
1956
Galerie Denise René, Paris.
1957
Galerie Aujourd'hui,
Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.
Musée d'Art Moderne, Caracas.
1959
Galerie Iris Clert, Paris.
1961
Galerie Rudolf Zwirner, Essen.
Galerie Brusberg, Hanovre.
Musée d'Art Moderne, Caracas.
1962
Galerie Ad Libitum, Anvers.
Galerie Edouard Loeb, Paris.
1963
Musée Haus Lange, Krefeld.
1964
Galerie Müller, Stuttgart.
1965
Galerie Kootz, New York.
Galerie Edouard Loeb, Paris.
1966
Galerie Schmela, Düsseldorf.
Galleria del Naviglio, Milan.
Centre de l'Art Vivant, Trieste.
1967
Galerie Denise René, Paris.
1968
Galerie Françoise Mayer, Bruxelles.
Kunsthalle, Berne.
Stedelijk Museum, Amsterdam.
1969
Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.
Galeria Lorenzelli, Bergame.
Galeria Notizie, Turin.
Galleria del Maniglio, Milan.
Estudio actual, Caracas.
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
Galerie Marlborough-Gerson, New York.
1970
Kunstverein, Mannheim.
Galerie Denise René, Paris.
Galerie Bonnier, Genève.
Galerie Buchholz, Münich.
1971
Musée d'Art Moderne, Chicago.
Kunstverein, Kaiserslautern.
Galerie Denise René - Hans Mayer, Düsseldorf
Galerie Rota, Milan.
Musée des Beaux-Arts, Caracas.

Principales expositions collectives :

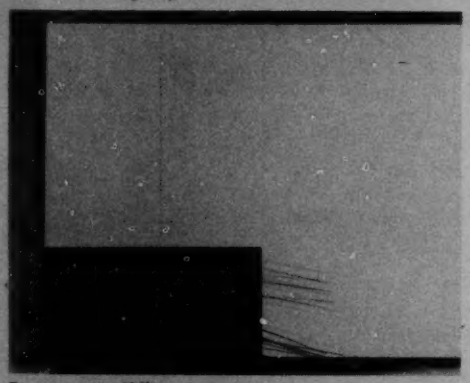
1951-1968
Salon des Réalités Nouvelles, Paris.
1955
« Le Mouvement »,
Galerie Denise René, Paris.
1957
Biennale de Sao Paulo (idem 1959, 1964).
1958
Biennale de Venise (idem 1962, 1964, 1966).
Exposition internationale de Bruxelles.
1959
Martha Jackson Gallery, New York.
Galerie Arnaud, Paris.
1960
« Art concret - 50 ans d'évolution »,
Helmshaus, Zürich.
1961
« Bewogen Beweging »,
Stedelijk Museum, Amsterdam.
Moderna Museet, Stockholm.
Louisiana Museum, Danemark.
« Zero », Düsseldorf.
1962
« Nul »,
Stedelijk Museum, Amsterdam.
1964
« Mouvement 2 »,
Galerie Denise René, Paris.
1965
« Cinétisme et Art optique »,
Albright Knox, Art Gallery, Buffalo.
« Nul 65 »,
Stedelijk Museum, Amsterdam.
« Lumière et Mouvement, Art cinétique »,
Berne, Bruxelles,
Baden-Baden, Düsseldorf.
1966
« Blanc + Blanc », Musée de Berne.
« Avant-Garde Zero 1966 », Rome.
« Sigma II », Bordeaux.
1967
« Lumière et Mouvement,
Art cinétique à Paris »,
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
Expo 67, Montréal.
Exposition internationale,
Carnegie Institute, Pittsburg.
1968
« L'Art Vivant »,
Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.
« Cinétisme, Spectacle, Environnement »,
Maison de la Culture, Grenoble.
« Soto - Vasarely - Le Parc »,
Arts Council, Belfast.
1969
Biennale de Nüremberg.
« Dialogue entre l'Est et l'Ouest »,
Musée National d'Art Moderne, Tokyo.
1970
Biennale de Venise.
Salon des Réalités Nouvelles, Paris.
Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Paris.

bibliographie

P. Schneider,
« Fed-up art in Paris »,
Art New, vol. 61, 1961.
K. Jügen-Fischer,
XXXI^e Biennale, Venise,
Das Kunstwerk, vol. 16, 1962.
G. Habasque,
« La XXXI^e Biennale de Venise »,
L'Œil, n° 93, septembre 1962.
P. Wember,
cat. Museum Haus Lange,
Krefeld, 1963.
Umbro Apollonio,
cat. Kootz Gallery,
New York, 1965.
W. Berkson,
« Exhibition at the Kootz Gallery »,
Arts Magazine, volume 39, mai 1965.
L. Picard,
« Op-report »,
Das Kunstwerk, vol. 19, juillet 1965.
N. Rosenthal,
« Exhibition at the Kootz Gallery »,
Art in America, vol. 53, février 1965.
A. Watt,
« Exhibition at the Galerie Edouard Loeb »,
Studio international, vol. 170, septembre 1965.
J. Alvard,
« La XXXIII^e Biennale de Venise »,
Aujourd'hui, septembre 1966.
G. Celant,
« Achievements of J.R. Soto,
1950-1965, Fifteen years of vibrations »,
Casabella, n° 301, janvier 1966.
G. Celant,
cat. Galleria del Deposito,
Gênes, 1966.
Jean Clay,
J.R. Soto : « Creating imaginary space »,
Studio International, vol. 171, janvier 1966.
J. Ernest,
« Constructivism and content »,
Studio International, vol. 171, avril 1966.
T. L. Freudehheim,
« Kinetic Art »,
Albright Knox Gallery Notes, vol. 29, 2, 1966.

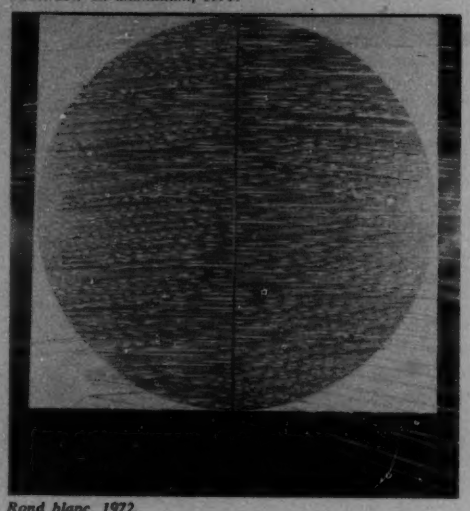


Noir violet et argenté, 1966.



Espace ouvert, 1967.

Pénétrable en aluminium, 1970.



Rond blanc, 1972.

œuvres exposées

Ecriture libre pour Hélène, 1965,
Bois, métal,
102 × 172 cm,
Galerie Denise René.
Le grand blanc, 1966,
Bois et métal,
146 × 106 × 20 cm,
Galerie Denise René.
Espace ouvert, 1967,
Fer et bois,
157 × 207 cm,
Fonds National d'Art Contemporain.
Noir, violet et argent, 1968,
Bois et métal,
158 × 107 cm,
Galerie Denise René.
Pénétrable sonore, 1970,
Tiges d'aluminium,
300 × 300 × 300 cm,
Galerie Denise René.
Noir, sikkens mat 724, 1971,
Bois et métal,
115 × 148 cm,
Galerie Denise René.
Rond blanc, 1971,
Bois et métal,
102 × 102 cm,
Galerie Denise René.

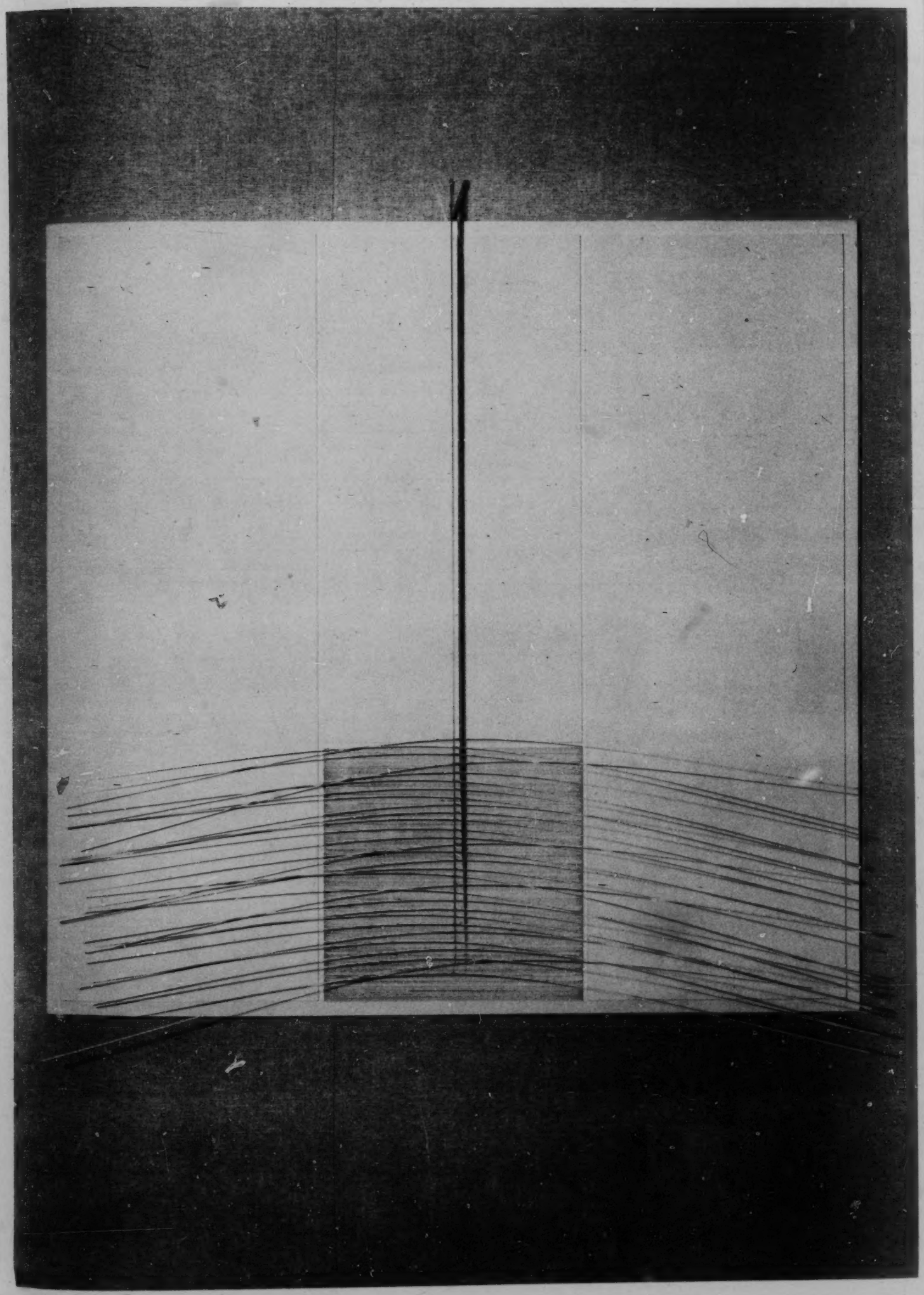
bibliographie (suite)

J. Rykvert,
« Exhibiting first time in London at the Signals Gallery »,
Domus, n° 434, janvier 1966.
A. Boulton,
« Le cinétisme de Soto »,
cat. Expo 67, Montréal, 1967.
Jean Clay,
« De l'Art optique à l'Art cinétique »,
cat. Galerie Denise René,
Paris, 1967.
Jean Clay,
« Salon des Réalités Nouvelles »,
Studio International, vol. 173, janvier 1967.
Frank Popper,
« Soto : l'effet moiré »,
Naissance de l'Art cinétique,
L'image du mouvement
dans les arts plastiques depuis 1860,
Paris, 1967.
« Statements by kinetic artists »,
Studio International, vol. 173, février 1967.
J.-C. Ammann,
« Schweizer Brief,
Jesus Raphael Soto der die Visualisierung der Raum-Zeit-Materie-Trinität »
(Kunsthalle Berne),
Art international, vol. 7, octobre 1968.
Jean Clay,
« Soto itinéraire 1950-1968 »,
cat. Kunsthalle Berne,
cat. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1968.
J.-R. Soto et Guy Brett,
Dialogue,
Paris, avril 1965,
cat. Kunsthalle, Berne,
cat. Kestner Gesellschaft, Hanovre,
cat. Kunstverein, Düsseldorf, 1968.
Mack über Soto,
cat. Kestner Gesellschaft, Hanovre,
cat. Kunstverein, Düsseldorf, 1968.
P. Wember,
« Die acht Seligkeiten des Jesus-Raphael Soto »,
cat. Kunsthalle, Berne,
cat. Kestner Gesselsschaft, Hanovre
cat. Kunstverein, Düsseldorf, 1968.
Jean Clay,
« Soto itinéraire »,
cat. Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1969.

A peine installé à Paris, Soto va vouloir découvrir la postérité du cubisme et se passionner pour les recherches plastiques les plus neuves.
L'œuvre de Mondrian lui donnera à la fois le plus grand sujet d'admiration et d'une certaine manière, une déception : l'évolution du néoplasticisme au *Victory-Boogie-Woogie* lui semble exprimer l'échec de toute tentative pour réduire le monde à une formulation statique et équilibrée. Introduire le temps et l'espace dans l'œuvre pour affirmer le dynamisme et la mutation permanente des choses sera dès ce moment le fondement de sa conception plastique. Intuition qu'avait eue Malevitch lorsqu'il peignit le *Carré blanc sur fond blanc*. Ce tableau, qu'il connaît en 1947 par description orale, Soto le verra un peu plus tard sans que la connaissance directe ajoute à l'idée qu'il en avait formé. De là l'intuition que c'est le message plus que l'œuvre concrète qui compte, et la volonté de faire un art où la main de l'artiste et son goût ne soient plus nécessaires.
Dès l'abord, trois postulats : refus de la composition, recherche d'éléments formels anonymes, rejet de la couleur. Des peintures dans les deux dimensions, Soto passe très vite aux premières *Structures cinétiques* réalisées en plexiglas (1954) où la profondeur est requise : le spectateur, à mesure qu'il se déplace, voit l'image se déformer parallèlement à l'espace qui la contient, où semble jouer des pesanteurs inégales. Puis ce sont les tableaux (1957) faits d'un panneau finement strié en noir ou blanc devant lequel sont profilées des tiges métalliques noires ou blanches dont l'animation fait s'évanouir et renaître le tracé par la vibration des valeurs. Il y a comme un plongeon de la forme dans l'espace : la *Vibration immatérielle* qui accompagne l'évanouissement de la forme fait songer aux ondes silencieuses, souples et denses du ricochet. Et parce que l'on ne sait si cette vibration participe de la forme ou de l'espace, c'est bientôt l'espace matier que Soto va tenter d'éprouver : « Autrefois l'artiste se sentait comme un témoin extérieur du monde dont il recomposait à sa manière — du dehors — les harmonies, en créant des rapports de formes et de couleurs sur la toile. Au contraire, de nos jours, nous nous sentons dans le monde comme le poisson dans l'eau... Il s'agit de... faire comprendre [aux gens] que nous baignons dans la trinité « espace-temps-matière ».
A l'intérieur du *Pénétrable* 1968-69, pas de repères sûrs pour la vue, pas de certitude pour la main qui s'avance, pour l'esprit qui perd la logique d'un espace familier. Il y a dans cette invitation au voyage une sorte d'enchantement qui est celui de Renaud dans la forêt peint par Fragonard. Parce que sa vue, son toucher, sa perception générale de l'espace sont changés, c'est la vie même du spectateur qui est bouleversée.
On a peut-être trop dit la volonté des artistes cinétiques de se mettre à l'unisson du monde moderne et de ses découvertes scientifiques. Soto se souvient de la leçon de Malevitch : « Celui qui fait des constructions abstraites, et qui se fonde encore sur les rapports mutuels des couleurs au sein de la toile, celui-là est encore enfermé dans le monde de l'esthétique, au lieu de baigner dans la philosophie. » Le rêve de Malevitch d'atteindre le « monde sans objets », « monde de la blancheur absolue », Soto l'a fait sien. Il a su déformer les images de notre perception pour faire sentir d'une manière neuve, oublier pour redécouvrir : qualité qui est celle des visionnaires.

Marianne Lemoine.

Le grand blanc, 1966.



spoerri

biographie

Daniel Spoerri est né en 1930
à Galati (Roumanie).
Il se consacre d'abord
à de multiples activités,
en particulier à la danse et au théâtre.
Conçoit avec Jean Tinguely
un décor de ballet,
puis « l'Autothéâtre ».
En 1959, il s'installe à Paris
où il fonde l'édition MAT
(Multipilication d'Art Transformable).
L'année suivante il expose
ses premiers tableaux-pièges
et adhère au mouvement
du nouveau réalisme.
Le principe du tableau-piège
consiste à fixer des objets en désordre,
en particulier des reliefs de repas,
sur leur support du moment.
Le résultat, appelé œuvre d'art,
est accroché au mur.
Ce principe peut donner lieu
à de nombreuses variations,
ainsi que le « détrompe-l'œil »
(le support est par exemple
un tableau réaliste),
le « multiplicateur d'art »
(le support est un miroir),
le faux tableau-piège
(« le parc de bébé »),
les pièges à mots
(« partager la poire en deux »)...
Spoerri est l'un des organisateurs
des expositions « Bewogen Beweging »
(« Emouvant mouvement »,
Amsterdam 1961)
et « Dylaby » (« Labyrinthe dynamique »,
Amsterdam 1962).
A partir de 1963 (Galerie J, Paris),
il transforme des galeries en restaurants
dont les tables deviennent
des tableaux-pièges.
Il ouvre en 1968
son propre restaurant à Düsseldorf
avant de fonder la Eat Art Gallery.
Devenu spécialiste d'art culinaire
il publie divers articles
et traités de gastronomie.
Spoerri a aussi une activité importante
comme écrivain.

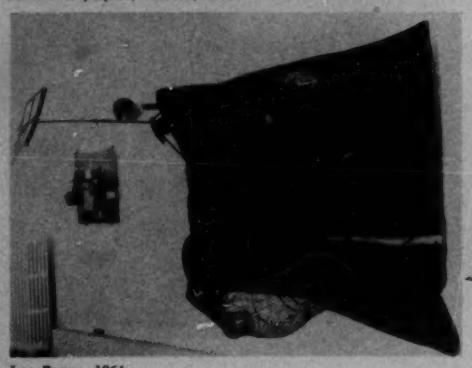
bibliographie

Principales publications :

Topographie anecdotée du Hasard,
Editions Lawrence,
Paris, 1962,
rééd. CNAC-Archives, 1972.
Le petit colosse de Symi,
(périodique, 4 numéros, 1967 et sq.).
L'optique moderne,
(avec en regard d'inutiles
Notules-de F. Dufrêne),
Fluxus, n° B, 1963,
rééd. CNAC-Archives, 1972.
Gastronoptikum,
rubrique régulière
de gastronomie insolite
dans l'hebdomadaire
« Weltwoche », Zurich, 1970.
J'aime les Keftédès,
Robert Morel, 1970.
Conserves de Magie à la noix,
(Petit colosse de Symi, n° 4),
CNAC-Archives, 1972.
Film :
Résurrection,
réalisée avec Tony Morgan.

Le restaurant de la City-Galerie - Zürich, 1965.

Mettre le paquet, Anvers, 1965.



Les Puces, 1961.

œuvres exposées

Le petit déjeuner de Kichka, 1960,
Assemblage,
50 × 70 × 80 cm,
The Museum of Modern Art, New York,
Philip Johnson Fund, 1961.
Table de Ben, 1961,
237 × 42 × 25 cm,
Galerie Mathias Fels, Paris.
Les puces, 1961,
Tableau piège,
300 × 220 × 160 cm,
Collection Jean Tinguely.
La jungle, 1962-1963,
120 × 180 × 110 cm,
Collection particulière.
Le banquet de la Galerie Ad Libitum, Anvers, 1965,
3 panneaux,
123 × 123 × 32 cm (chacun),
Fonds National d'Art Contemporain.
Restaurant de la City-Galerie, 1965,
120 × 120 × 52 cm,
Collection Arnulf, Paris.
exp. C.N.A.C., Paris, 1972.
Triple multiplicateur d'art, 1964-1971,
Assemblage,
77 × 48 × 48 cm,
Collection O.H., Paris,
Collection N. Fauche, Paris,
Collection particulière,
Ed. Nicole Fauche, Paris.
Santo Grappa, 1968,
Assemblage bois, os,
170 × 50 × 50 cm,
Collection de l'artiste.
Santo Grappa, 1968-1969,
Nickel,
170 × 50 × 50 cm,
Collection de l'artiste,
exp. Stedelijk, Amsterdam, 1971,
C.N.A.C., Paris, 1972.
Nappe de la table du restaurant de la City-Galerie, 1970,
Sérigraphie sur tissus,
diam. 200 cm,
Collection de l'artiste,
exp. Bankett Henkel Hotel, 1970,
Ultima Cena, Milano, 1970,
Stedelijk, Amsterdam, 1970,
C.N.A.C., 1972.
Santo Grappa, 1972,
Cire,
170 × 50 × 50 cm,
Collection de l'artiste,
créé pour
l'exposition 1960-1972.
Hommage au Jardin d'Hiver de la baronne Salomon de Rothschild, 1972,
210 × 580 × 160 cm,
Fonds National d'Art Contemporain.

Pot de colle « Vanilic » en matière plastique blanche, consistant en un récipient terminé par un tuyau flexible et, au-dessous, par une pression, outil très pratique, sa flexibilité permettant de se faufiler entre les objets que l'on veut coller sans les déplacer et de leur conserver ainsi leur forme d'origine. Acheté au sous-sol du Bazar de l'Hôtel de Ville, il y a deux ou trois mois, pour la somme — si ma mémoire est bonne de 260 F.

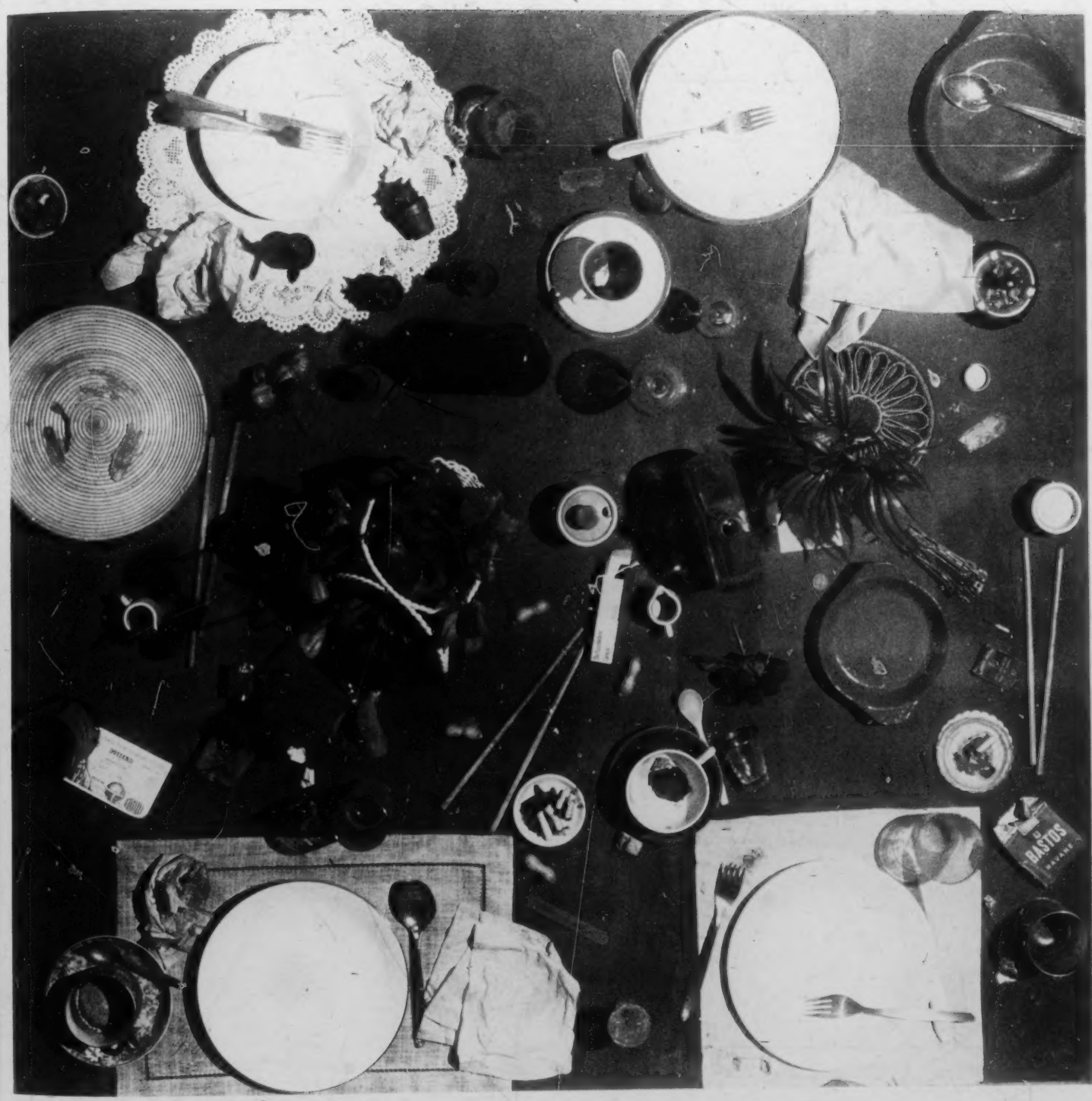
Cnacarchives,
rubrique n° 16 de la
« Topographie anecdotée du hasard »,
1972.

L'édition MAT est la première tentative de multiplication d'œuvres d'art et ceci en dehors des procédés habituels (lithographie, bronzes, tapisseries, etc.). Nous avons recherché pour chaque objet le procédé de multiplication qu'il réclame. A cet effet, l'idée inhérente à l'œuvre devait s'exprimer sans « écriture personnelle », celle-ci ne permettant que reproduction et non multiplication. L'œuvre objective statique ne permet qu'une multiplication quantitative de l'idée fixée dans le modèle, même s'il était assuré une large diffusion, la multiplication ne lui ajouterait rien.
Pour l'œuvre animée, qu'elle le soit par elle-même ou par l'intervention du spectateur-collaborateur, la multiplication est une justice rendue aux possibilités infinies de transformation. L'édition originale d'objets multipliés est limitée à 100 exemplaires numérotés et signés par l'artiste. Conformément à l'esprit de cette édition, le prix de chaque objet est unique ; il ne tient pas compte des impondérables qui influencent les cotes des œuvres d'art. Chaque pièce coûte donc 20.000 F.

Cnacarchives,
note à la rubrique n° 20 de la
« Topographie anecdotée du hasard »,
1972.

« Une fois piégé chaque élément, la nature morte devient une mise en scène dont Spoerri assume la responsabilité. L'auteur apporte un soin tout particulier au commentaire de l'œuvre ; il cherche à débrouiller fil par fil l'écheveau de séries causales reconstituer la logique du hasard ; il s'acharne à débrouiller fil à fil l'écheveau des séries causales justifiant la présence de tel ou tel objet.
Ce goût talmudique pour la minutie et la précision des gloses se donne libre cours dans la « Topographie anecdotée du hasard ». Spoerri a imaginé de faire le relevé topographique d'un vrai tableau-piège comprenant 80 éléments (restes de petit déjeuner miettes et cendres, outils et ustensiles divers, objets personnels), tous numérotés : chaque numéro renvoie à la note correspondante, où se trouve retracée l'histoire de l'objet, considérée en fonction unique de la dimension spatio-temporelle de Spoerri.
Spoerri nous fait découvrir l'étendue de notre responsabilité dans l'approbation du réel. L'objet, une fois entré en notre possession, et tant qu'il y reste, perd toute temporarité générale. Son passé impersonnel s'estompe, il n'a pas d'avenir en dehors de notre volonté. Son mode, le présent absolu, est celui de notre conscience.
Autre développement de la logique spoerrienne : le détrompe-l'œil, tableau d'assemblage d'un genre spécial (évoquant mais dans un tout autre esprit certains ajouts de Jorn). Une croûte, un de ces innombrables laissés-pour-compte du marché aux puces, est « complétée » par Spoerri qui y ajoute un certain nombre d'objets s'inscrivant dans la suite logique du motif original, paysage, portrait ou nature morte : une fourchette et un couteau viennent se ficher dans le flanc du gibier, une vue de torrent alpin est assortie d'un jeu de robinets de douche à pommeau. L'image conventionnelle, pimentée par cet ajout elliptique, acquiert avec cette surcharge expressive, une puissance réaliste et une fraîcheur insoupçonnées. »

Pierre Restany,
in Les Nouveaux Réalistes,
éd. Planète, Paris, 1968,
pp. 113-115.



Mettre le paquet, Anvers, 1965.

peter stämpfli

biographie

Deisswill (Suisse), 1937.
Vit à Paris depuis 1960.
Après des études
à l'école des Arts et Métiers
de Bienne (1954-1955),
il fréquente les cours de peinture
de Max von Mühlenen jusqu'en 1959.
Se manifeste à Paris
pour la première fois,
à l'occasion de la 3e Biennale (1963)
où il expose « Rubis », « Ma voiture »,
« Autoportrait au Raglan ».
De 1963 à 1965 il participe
à de nombreuses expositions collectives
et peint principalement des détails
de corps humain (« Bouche », « Gala »)
et des images d'aliments
(« Tomate », « Baba », « La Bouteille »).
Premières expositions personnelles
en 1966 à la Galerie
Bischofberger de Zürich
et à la Galerie Rive Droite (Paris).
C'est à partir de cette date
qu'il se met à peindre essentiellement
des détails d'automobiles
(pare-chocs, roues)
puis des images de pneus.
Il a exposé à nouveau
à la Galerie Rive Droite
en 1969, 1970, 1971,
à la Galerie Bischofberger en 1969
ainsi qu'à la Galerie Tobiès
et Silex de Cologne en 1967.
Par ailleurs
il a représenté la Suisse
à la 9e Biennale de Sao Paulo (1967)
ainsi qu'à la 33e Biennale de Venise (1970).

bibliographie

Daniel Abadie,
« Cinq questions ou l'éloge de la neutralité »,
Galerie des Arts, n° 69,
Paris, 1969.
Felix Andreas Baumann,
« Der Maler Peter Stämpfli »,
Werk, n° 8, 1968.
Max Bill,
catalogue de la 9e Biennale
de Sao Paulo, 1967.
Jorge Glusberg,
« Peter Stämpfli »,
Opus international, n° 18, 1970.
Alain Jouffroy,
« La peinture de Stämpfli »,
Fratelli Pozzo édit., Turin, 1970.
Alain Jouffroy,
« L'Umour de Stämpfli »,
catalogue de l'exposition,
Galerie Rive Droite,
Paris, 1969.
Margit Staber,
« Peter Stämpfli in Venedig »,
Art international, vol. XIV/6, 1970.

© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1972
PARIS – FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Riviera Gran sport, 1969.

Impala, 1967.

Grand sport, 1966.

Grand Prix, 1969.

œuvres exposées

« Rubis », 1963,
Huile sur toile,
147 × 153 cm,
Collection de l'artiste.
« Gala «, 1965,
Huile sur toile,
218 × 159 cm,
Collection de l'artiste.
« Riviera Gran Sport », 1966,
Huile sur toile,
212 × 162 cm,
Collection de l'artiste.
« Impala », 1967,
Huile sur toile,
200 × 189 cm,
Collection de l'artiste.
« Goulot », 1967,
Collection de l'artiste.
Huile sur toile,
173 × 130 cm,
Collection de l'artiste.
« Grand prix », 1969,
Huile sur toile,
170 × 495 cm,
Fonds National d'Art Contemporain.
Monte-Carlo, 1971,
Dessin,
94 × 197 cm,
Collection Dr et Mme Hofman,
exp. Salon de Mai, Paris, 1971.
Galerie rive droite, Paris, 1971.
« Stella Bianca », 1972,
Huile sur toile,
double face,
220 × 557 cm,
Collection de l'artiste.

La roue de voiture — unique et détachée du corps de la machine — résume à elle seule la simplification opérée par Stämpfli pour montrer la société industrielle, puisqu'elle pourrait symboliser l'individu apparemment autonome et tournant autour de lui-même, mais intégré à une machine sociale tenue dans les mains du « propriétaire » qui décide sa conduite, c'est-à-dire du mouvement et de l'orientation de ses roues.

Alain Jouffroy,
« La peinture de Stämpfli ».

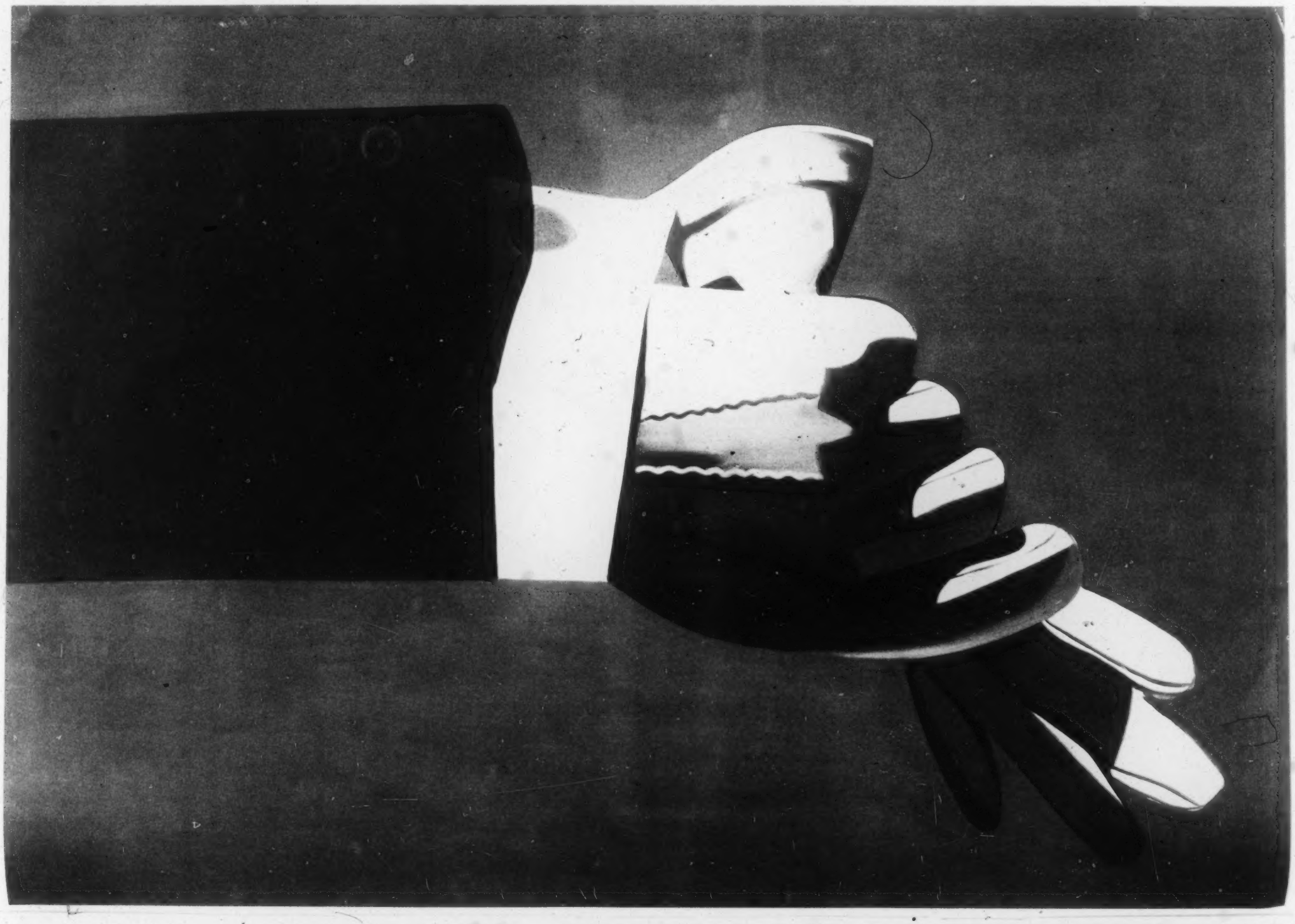
Autant dans ses travaux antérieurs, la vacuité de l'espace qui enferme l'objet était nécessaire à sa mise en évidence, autant dans la série des pneus, l'aberration intellectuelle est sous-tendue par le cadrage inhabituel de cet objet banal sans préjudice des dimensions écrasantes qu'il prend dans certaines peintures.

François Pluchart,
Combat,
18 octobre 1971.

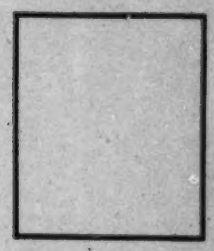
Les tableaux de Stämpfli ne reproduisent pas l'image d'un objet banal, mais visent au contraire à donner de cet objet une représentation généralement valable.
Partant de cette constation, il faut se demander quel objectif l'artiste cherche à atteindre par sa peinture. Tout d'abord, une peinture représentative veut être aussi anonyme que possible ; elle ne reflète aucune attitude particulière et ne crée pas d'atmosphère.
Stämpfli désire que ses objets ne soient ni beaux ni laids, il n'accuse pas, il se borne à confronter. Cette attitude dégagée de toute émotion exige une technique impersonnelle qui peut être, dans ses intentions, comparée à la trame de Lichtenstein. Stämpfli met en quelque sorte sous les yeux de l'homme moyen de nos grandes villes occidentales un miroir où l'on peut voir tous les éléments de notre bien-être et de notre confort qui sont devenus de véritables clichés : le réfrigérateur et le téléphone, une jeunesse perpétuelle, c'est-à-dire stéréotypée par le maquillage, la situation sociale et les invitations à des cocktails, symbolisées par des verres élégants, et enfin comme thème principal, l'auto — ou plus exactement l'auto toujours plus neuve et plus grande (Stämpfli ne peint que des voitures de l'année car les vieux modèles ne l'intéressent pas !). Ces deux dernières années, Stämpfli a sacrifié toute variété des motifs au thème unique.

Félix Andréas Baumann,
Catalogue Biennale de Venise, 1970

Gala, 1965.



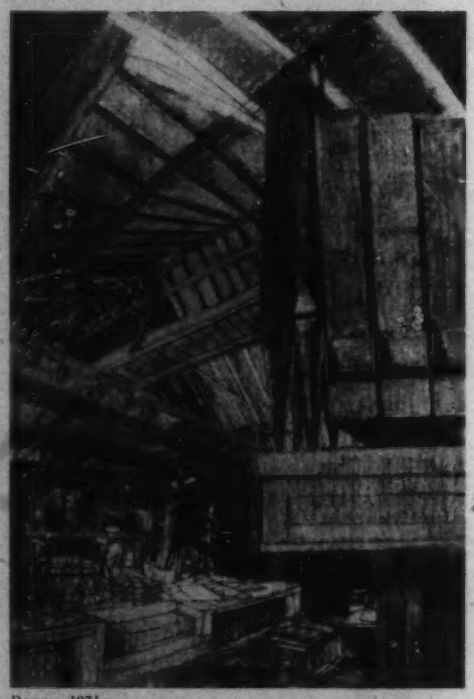
sam szafran



biographie

Paris, 19 novembre 1934. Vit à Paris.
Autodidacte. Elève de Goetz,
fréquente les ateliers de la Grande Chaumière.
Participe au Salon des Indépendants en 1957.
Expose au Carnegie Institut de Pittsburgh, 1958.
Œuvres abstraites gestuelles.
Rencontre et amitié
avec le sculpteur Delahaye.
Expose au Salon des Réalités Nouvelles en 1959.
Rencontre Alberto Giacometti
et amitié avec J.R. Riopelle.
Participe à de nombreuses expositions collectives
(« Peintres et sculpteurs »,
Galerie Max Kaganovitch, 1963 :
« Sculptures de Peintres, Portraits »,
Galerie Claude Bernard, 1964, 1967 ;
« A l'œil nu », American Artist's Center, 1966 ;
« Aspects de la figuration depuis la guerre »,
Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne, 1968)
et présente
deux expositions individuelles de dessins
(Galerie Kerchache, 1955)
Galerie Claude Bernard, 1970).
Rencontre Georges Schehadé,
amitié avec le poète Fouad el Etr,
collabora à la revue « La Délirante ».

Pastel, 1972.



Dessin, 1971.

Dessin, 1970.

œuvres exposées

Sans titre, 1971-1972,
Pastel sur papier,
103 × 74 cm,
Galerie Claude Bernard.
Sans titre, 1971-1972,
Pastel sur papier,
122 × 88 cm,
Galerie Claude Bernard.
L'orgue, 1971-1972,
Dessin sur papier,
48 × 34,5 cm,
Collection Claude Bernard.
Sans titre, 1971-1972,
Dessin sur papier,
133 × 74 cm,
Galerie Claude Bernard.
Sans titre, 1971-1972,
Dessin sur papier,
133 × 74 cm,
Collection privée.

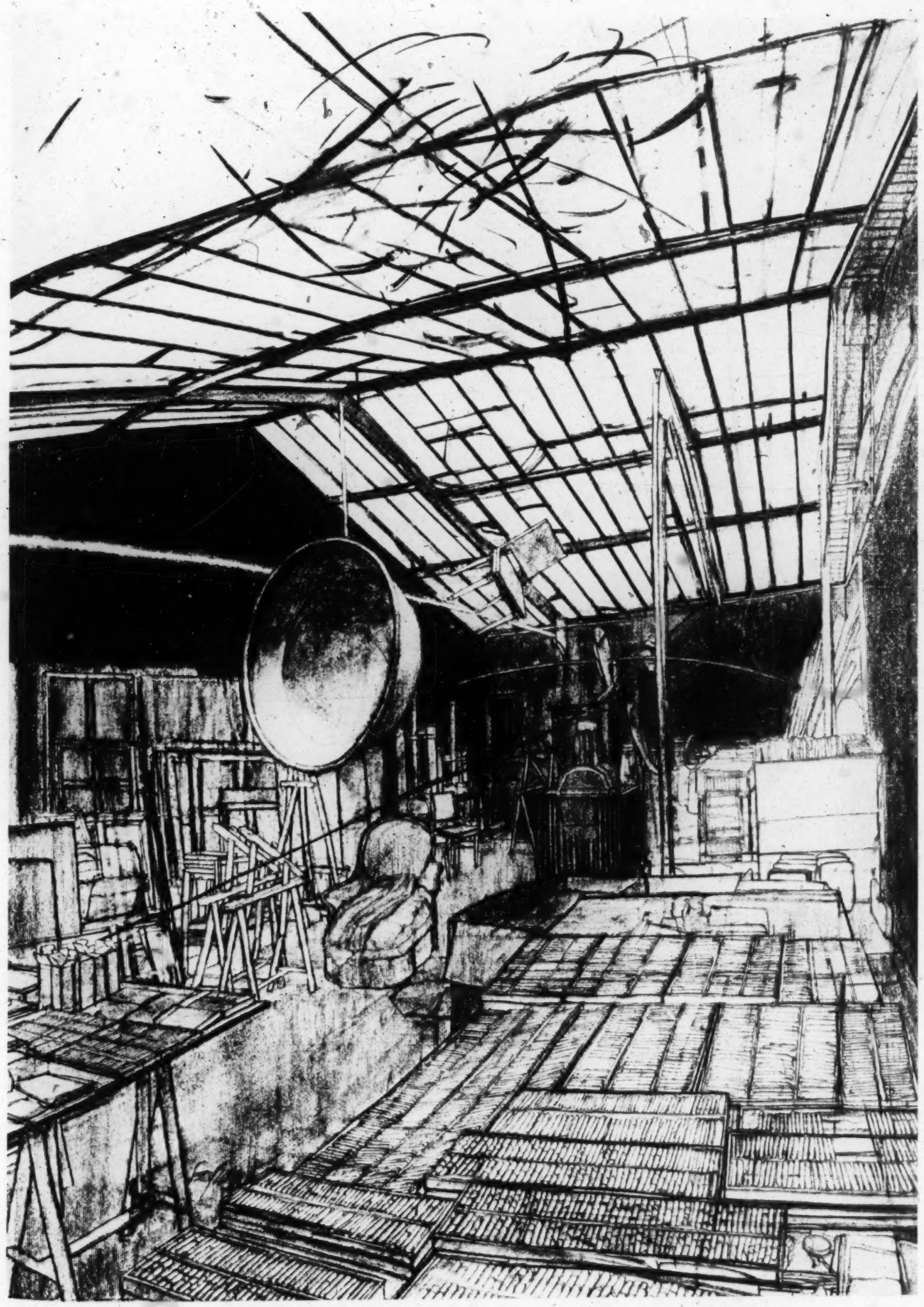
... J'ai choisi le pastel comme procédé d'expression parce qu'il me paraissait un moyen d'une extrême rigueur pour me débattre avec mes phantasmes. Dix années ont été passées à travers cette technique non sans difficultés et tâtonnements avec des déceptions multiples parfois largement compensées par un résultat honnête. Mais il faut savoir que la gamme des verts se compose de plus de 375 nuances différentes... Aussi est-il facile d'en déduire l'attrait et la gageure que représente à mes yeux cette discipline d'une autre époque. Le pastel demande un tel savoir qu'il me semble parfois impossible de le maîtriser...

Sam Szafran,
1970

Les sujets sont extrêmement simples : l'atelier avec son architecture de soupente, ses vieux fauteuils Voltaire, ses philodendrons envahissants qui font comme une forêt vierge, le métier à tisser... On dirait ce titre du poète : *Le Lit la table.*
Sam Szafran anime de grands vides par une architecture très surchargée d'obliques et de verticales, et parfois l'on pense à Piranèse, mais il semble alors s'excuser de cette allusion par une tendresse, celle d'un personnage assis et qui rêve. Ajoutons à cela le côté serré, l'exubérance des feuillages camouflant un grand morceau d'un vide aérien et lumineux à l'extrême. Le trait est puissant, souple, noir, mais sait s'assourdir jusqu'à déterminer une sorte d'intimité chatoyante.

Jean Bouret,
Les Lettres Françaises,
11 mars 1970.

Dessin, 1969.



takis

biographie

1925
Vassilakis né à Athènes.
1946
Premières sculptures.
1954-1959
Vit à Paris,
Riviera, Londres.
1954-1958
Sculptures « Signals ».
1958
Premières sculptures
télémagnétiques.
1959-1972
Vit à Paris,
voyage en Europe et Etats-Unis.
1968-1969
Fellowship à Cambridge,
Mass, Center for Advanced Visual Studies.

Manifestations :

Explosions des sculptures
en bronze sphérique
sur une colline
à Attica (Athènes).
Sculptures « Feux d'Artifice »
dans les rues de Paris,
Bd St-Germain,
Bd St-Michel,
Place de la Concorde,
Gare Montparnasse,
Jardin du Luxembourg, etc., 1957.
« Manifestation Magnétique »,
Galerie Iris Clert, Paris 1959.
« Anti-Gravity », Paris 1959.
« Premier homme dans l'espace »,
Galerie Iris Clert,
le poète Sinclair Beiles,
suspendu par des aimants,
lit ses poèmes dédicacés
contre la bombe atomique :
« I would like to see all nuclear bombs
on earth turned
into sculptures ».
« Tubes cathodiques »,
« Téléphota », Paris 1961
et Galerie Iolas, N.Y. 1963.
« Sculptures Vibratives », Paris 1963.
« Towards the Invisible », London 1964.
« Sculptures Musicales », Paris 1964.
« Unlimited Editions of Art », London 1966,
Exposition au Arts Lab, London 1967.
« Hydro Dynamic Sculptures »,
Mass. Institute of Technology,
Cambridge, Mass. 1968.
« Hydromagnetic Sculpture »,
Cambridge / Mass. 1969.
« Lignes Parallèles »,
N.Y. 1969 - Paris 1970-72.

Expositions individuelles :

1955
Londres, Hanover Gallery.
Paris, Galerie Furstenberg.
Paris, Place de la Concorde,
« Fire Signals ».
(Place Saint-Germain-des-Prés,
Boulevard Saint-Michel,
Montparnasse, Closerie des Lilas).
1957
Londres, Hanover Gallery.
1958
Londres, Hanover Gallery.
1959
Paris, Iris Clert,
« Magnetic Sculptures ».
Paris, Iris Clert,
« Télémagnétiques de Takis ».
1960
Paris, Iris Clert,
« Man put in Space with Magnetic power ».
1961
New York, Iolas Gallery.
Hanovre, Brusberg Gallery.
Stockholm, Salmlarn Gallery.
Basen, Galerie Zwiner.
1962
Milan, Galerie Schwarz.
1963
New York, Iolas Gallery.
1964
Paris, Galerie Iolas.
Londres, Signals Gallery.
1965
Paris, Galerie Iolas.
Genève, Galerie Iolas.
1966
Paris, Galerie Iolas.
Londres, Signals Gallery.
Londres, Indica Gallery.
1967
Paris, Galerie Claude Givaudan.
Amsterdam, Krikhaar Gallery.
New York, Howard Wise Gallery.
1968
Milan, Galerie Schwarz.
Bath, Unlimited.
Cambridge, Massachussets, M I T.
1969
Cambridge, Mass. Hayden Gallery.
New York, Howard Wise Gallery.
1970
New York, Howard Wise Gallery.
Leverkusen, Musée Schloss Morsbroich,
rétrospective.
1971
Paris, Galerie Iolas,
« Lignes Parrallèles ».
Paris, Galerie Bama, Multiples.
1972
Galerie Iolas, Milan.

bibliographie

Wayne Andersen,
« Takis, evidence of the Unseen »,
Mit press, 1968.
C. Barret,
« Takis unlimited »,
Studio International, février 1968.
Nicholas Calas,
« Takis »,
XX^e Siècle, décembre 1964.
Luce Hoctin,
« Takis : conversation dans l'atelier »,
L'Œil, novembre 1964.
Luce Hoctin,
« A propos de Takis »,
Opus international,
Numéro spécial de la revue Signals,
octobre 1964, n° 5, février 1968.
Charles Spencer,
« Takis's new sculpture »,
Studio International, décembre 1966.
Takis,
« Estafilades »,
édit. Julliard, Paris, 1961.
Takis,
« Révélations Takis »,
Robho, printemps 1968.
Takis,
« Statements by kinetic artists »,
Studio International, février 1967.

Télé-peinture, 1962-1972.

Télé-lumière, 1961.

Signaux, 1966.

Mur magnétique, 1964.

œuvres exposées

Antigravity, 1970,
3 électro-aimants,
socles en bois et métal,
éléments électroniques, clous,
170 × 243 × 42 cm,
Collecion de l'artiste.
Mur magnétique jaune, 1964,
aimants permanents,
cadre et toile,
objets divers flottants,
176 × 350 cm,
Collection de l'artiste
Mur magnétique noir (télépeinture), 1963-1972,
190 × 400 cm.
Collection de l'artiste.
Fleur cosmique dans une cage bleue, 1963,
Lampe à vapeur de mercure,
plateau et boule.
190 × 50 × 40 cm,
Galerie Iolas, Milan.
Signaux lumineux, 1960-1966,
Acier et aluminium,
250 cm,
Collection de l'artiste et
Fonds National d'Art Contemporain.
Lignes parallèles, 1972,
Aimant permanent, 2 électro-bobines,
fil d'acier, objets flottants,
2000 × 40 cm,
Fonds National d'Art Contemporain.

La force de l'exposition « Dix ans de sculpture » du sculpteur grec Takis à la Galerie Alexandre Iolas tient essentiellement à la minceur des liens qui semblent le rattacher au Monde de l'Art. Voici un événement dans une ville comme Paris qui a déjà tout vu. Nombreux sont ceux qui prétendent que leur travail n'a rien à faire avec l'art, et cela épaté dans un vernissage peuplé de critiques, mais ce même travail perd tout son sens une fois exposé dans la rue. A l'exposition de Takis, on ressent fortement, sans risque d'erreur, un rapport entre l'homme et son temps, plus qu'avec l'art de son temps. Il semble en fait venir de l'autre direction, de la rue.

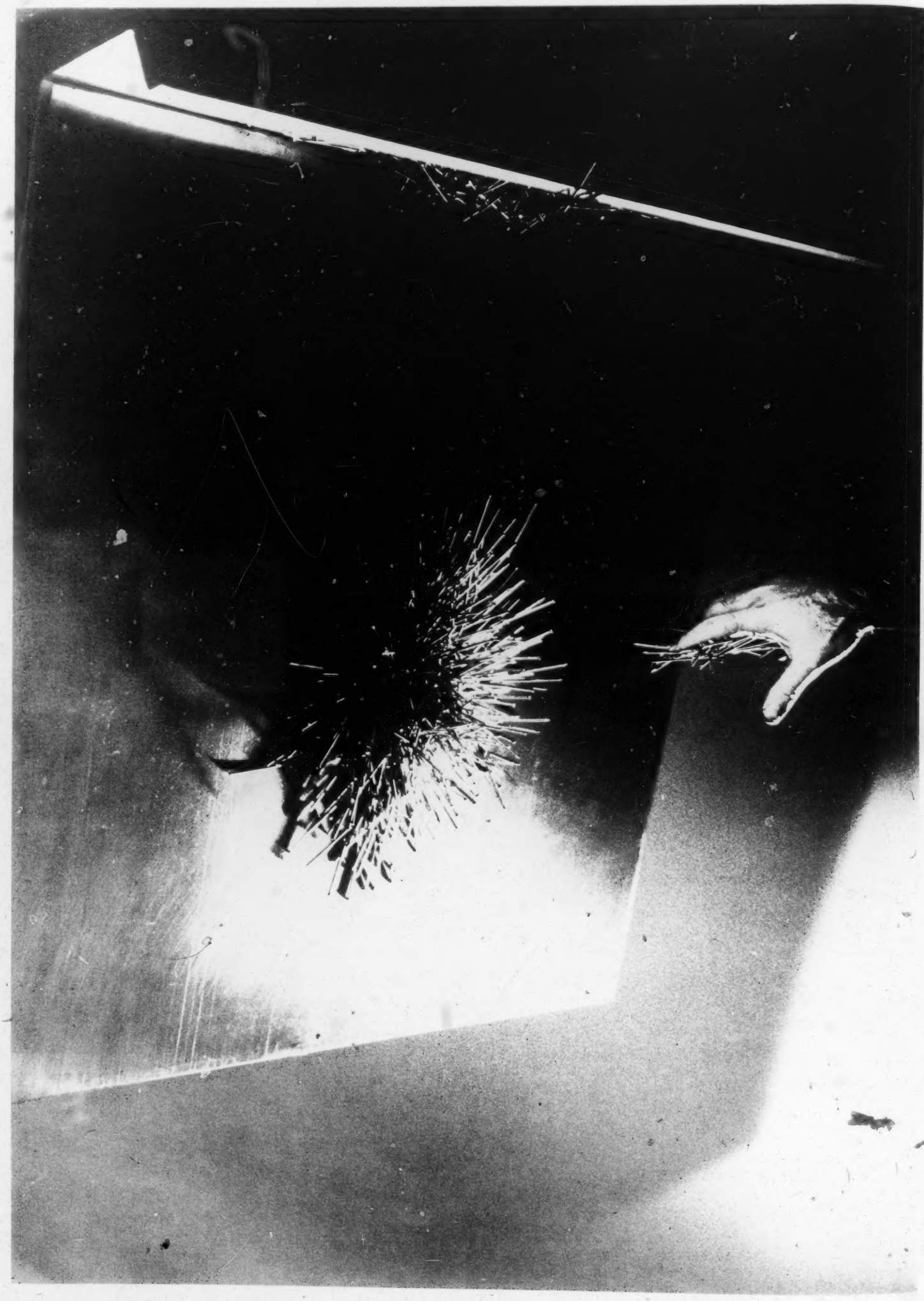
Et en un sens Takis a approché la sculpture dans la direction opposée. Au lieu de partir d'idées conventionnelles de la forme et de chercher à les appliquer aux paysages d'aujourd'hui (tels par exemple les « Junks Artists »), Takis a recherché l'esprit essentiel qui anime l'homme et le monde d'aujourd'hui, comment il est en relation avec les impulsions qui se cachent toujours derrière le monde visible, et comment utiliser les matériaux disponibles pour rendre ces forces évidentes.

Ces mots « essentiel » et « esprit » sont importants. Takis se limite aux choses essentielles, tel un artiste grec archaïque. Son travail ne fonctionne pas par allusions ; il n'évoque pas l'envie, la douleur, la perfection, le plaisir ou l'absence de plaisir ; il s'inspire de l'activité froide et frémissante qu'ont en commun un paysage grec et, disons, un dépôt de chemin de fer avec ses signaux et ses chantiers. Comme partout ailleurs il trouve des exemples de matière vivante et pleine d'énergie, et la « nature » qu'il explore est la même que celle étudiée par les scientifiques en termes de mécanique ondulatoire et d'impulsions lumineuses. Ses formes sont toujours affectées par l'air qui les entoure, et il ne conçoit les formes — imaginées ou naturelles — que dans la mesure où elles semblent recevoir ou transmettre effectivement des impulsions d'énergie.

Il peut paraître surprenant que la fleur soit l'une des images les plus constantes chez Takis, bien qu'il ne considère pas la fleur pour ses couleurs agréables, sa texture douce, ou sa croissance organique. Pour lui une fleur relie les bords de la brèche qui sépare la terre et le ciel ; c'est un tunnel par lequel s'acheminent les impulsions extraites de la terre et projetées dans le ciel comme une floraison. Elle enregistre l'énergie comme un sismographe. Takis a réellement donné à la fleur une forme de mécanique, ressentant une similarité essentielle, d'abord sous les formes nettes et lourdes de la machine, au temps de ses premières sculptures, pour aboutir à la floraison tremblotante des lampes à mercure.

Ceci a été la direction générale de son évolution au cours des dix dernières années. Certaines découvertes décisives au long de sa carrière lui ont permis de faire passer son message plus clairement, mais ont rendu son chemin plus solitaire et même ses activités plus dangereuses. En fait sa vie a été autant celle d'un inventeur que celle d'un artiste, bien que ses inventions aient toujours suivi la nature de son esprit, au lieu d'être nées de la conviction que l'art doit à tout prix se moderniser comme les chemins de fer, en utilisant de nouvelles matières et de nouveaux procédés.

Sa première découverte clef réside dans le magnétisme. Les « signaux » oscillant tels des roseaux qu'il créa avant cette découverte, bien qu'œuvre d'une grâce extraordinaire, ne justifient pas leur réputation : au lieu de transmettre, ils semblent capter des signaux du milieu ambiant. Mais un aimant, lui, projette un champ de forces autour de lui, et s'il devient le centre d'action d'une œuvre d'art, le drame tout entier de la transmission et de la réception des impulsions est contenu dans l'œuvre même. Des corps solides



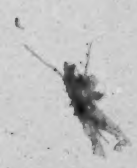
— clef à molette, aiguilles, cônes — sont fixés à quelques millimètres de l'aimant sur une tige de fer rivée au sol ; les points d'attaches situés à distance variable de l'aimant, et les tiges de fer convergeant dans sa direction, forment ainsi une composition largement déployée qui permet de ressentir la pleine force de l'aimant. Autour du point névralgique de l'aimant, les corps volants oscillent et ondulent dans le déchaînement des forces invisibles auxquelles elles sont soumises.

L'autre découverte importante qu'il fit assez récemment est évidemment celle des lampes à mercure. Là, les impulsions, au lieu de se manifester de façon visible par leur seul effet sur les corps solides, deviennent une nuée d'étincelles bleues qui dansent librement et follement à la surface d'une flaque de mercure à l'intérieur d'une lampe. L'équipement électronique de ces œuvres paraît et est véritablement très effrayant dans sa complexité. Pour concentrer et définir la puissance des forces utilisées, Takis a construit cet équipement sous la forme d'objets placés verticalement et qui ont l'apparence et la symétrie de dieux archaïques.

Voilà dix années de travail d'un homme relativement jeune et qui en font cependant un réel libérateur artistique. Son esprit ne paraît jamais avoir été fait pour suivre les normes « raisonnables » de la sculpture, et il serait absurde d'écrire à son propos en termes d'écoles ou d'influences.

Le sens de la forme, de la couleur, de la proportion chez Takis est certainement très raffiné et parfois même compliqué, mais c'est ce qui émane de ses sculptures qui est impressionnant. Formes, matériaux et apparences ont changé continuellement et radicalement à mesure que l'artiste prenait conscience du pouvoir qu'il avait de mettre en valeur la vie de la matière.

Guy Brett,
« Takis shows Paris
10 Years' Work
in the Sculpting of Energy. »
(Times, 14 octobre 1964.
traduit de l'anglais
par
Caroline de Loisy.



télémaque

biographie

Télémaque Hervé.
Né le 5 novembre 1937
à Port-au-Prince, Haïti.
Etudes à l'Art Student's League de New York,
de 1957 à 1960, avec Julian Levi.
Vit et travaille à Paris depuis 1961.

Expositions personnelles :

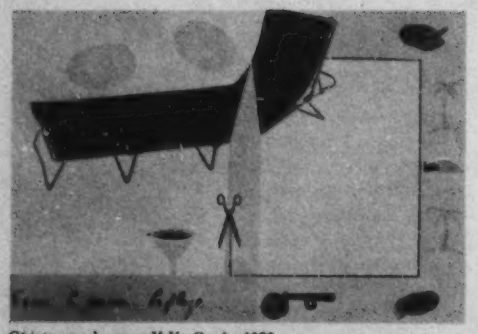
1964
Mathias Fels, Paris.
Hanover Gallery, Londres.
Préface : John Ashbery.
1965
L'Attico, Rome.
Préfaces : Alberto Boatto, José Pierre.
1966
Il Punto, Turin.
1967
Mathias Fels, Paris.
Préfaces : Christopher Finch, José Pierre.
Studio Marconi, Milan.
1968
Galleria del Minotauro, Brescia.
Galleria de' Foscherari, Bologne.
Préface : Renato Barilli.
1969
Galerie Brusberg, Hanovre.
Musée d'Ulm.
1971
Mathias Fels, Paris.

Expositions collectives :

1962
Yale University, New Haven, U.S.A.
1962, 1965
Salon Latino-Américain, Paris.
1970
Scandinavie.
1963
Galerie Legendre, Paris.
Ecole de Paris, Galerie Charpentier.
Aspects de l'art contemporain, l'Aquila.
1964 à 1968
Salon de Mai, Paris.
1964, 1967
Salon de la jeune peinture.
1964, 1968
Documenta, 3, 4, Kassel.
1964
Mythologies quotidiennes, Paris.
Galerie Krugier, Genève.
Graphics, University of Kentucky, U.S.A.
1965
Nouveau Réalisme, Pop, etc.
Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.
Biennale de San Marin.
Figuration narrative, Galerie Creuze, Paris.
1966
Prague.
1967
Musée des Arts Décoratifs, Paris.
Expositions surréalistes,
Paris, Galerie de l'Œil, 1965.
Sao Paulo.
Prague, 1968.
1970
Moderna Museet, Stockholm.
1965
Peintres d'Amérique Latine,
Casas de las Americas, La Havane.
1964-1965
Suède : 7 jeunes peintres.
1966
3 jeunes peintres.
Realismus der Symptome,
Leverkusen Museum.
1967
Art actuel, Bruxelles.
La fureur poétique, P.A.R.C., Paris.
Foire Internationale de Montréal.
1968
La peinture en France, U.S.A.
Fondation Maeght.
Biennale de Venise.
University Art Museum, Berkeley, U.S.A.
New Smith Gallery, Bruxelles.
1969
Objets, Daniel Templon, Paris.
Distances, l'Arc, Paris.
Biennale de Paris, Musée Galliera.
1970
Galeries Pilotes, Lausanne, Paris.
Art et Politique, Badischer Kunstverein,
Karlruhe.
M. Moyens Collection, Corcoran Gallery,
Washington.
Pop Art, Knokke-le-Zoute.
1971
Galerie Birch, Copenhague, janvier.

bibliographie

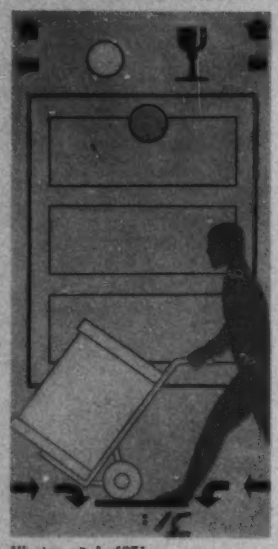
José Pierre,
Quadrum, n° 15, 1963-64,
« La fureur poétique »,
L'Arc, 1967.
G. Gassiot-Talabot,
« Trois peintres leaders
de la jeune école de Paris,
Art International, n° 3, 1965,
Opus, n° 17, 1970.
J.A. França,
« Les temps Modernes »,
octobre 1964.
M. Fagiolo,
Avanti, Rome,
17 décembre 1965.
A. Del Guercio,
Rinascita, Rome,
18 décembre 1965.
D. Morosini,
Paese Sera, Rome
27 décembre 1965.
Christopher Finch,
Vogue,
décembre 1966.
Alain Jouffroy,
« L'avant-garde internationale de Paris »,
M. Dumont, Schauberg Köln, 1966.
Lucy R. Lippard,
Pop 1966, U.S.A.
Gregoire Muller,
Art and Artists, 1967.
R.C. Kenedy,
Art International,
mai 1967.
W. Grohmann,
Art now, 1967.
Alberto Boatto,
L'Arte Moderna, 1967.
B. Alfieri,
Metro, n° 13, 1968.
Henry Martin,
Art and Artists,
juin 1968.
Hanna Bonness,
Haz,
16 juin 1969.
Gottfried Sello,
Die Zeit,
1er août 1969.
J.-P. Marandel,
Art International,
avril 1970.
Bernard Noel,
Opus, n° 19-70, 1970.
J.-P. Marandel,
« Chroniques de l'Art Vivant »,
n° 18, mars 1971.



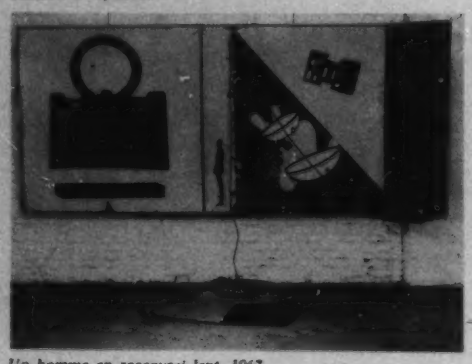
Objets usuels pour V.V. Gogh, 1970.

Port-au-Prince... (le Fils prodigue), 1970.

L'autre scène (au voleur !), 1972.



Illusion nº 1, 1971.



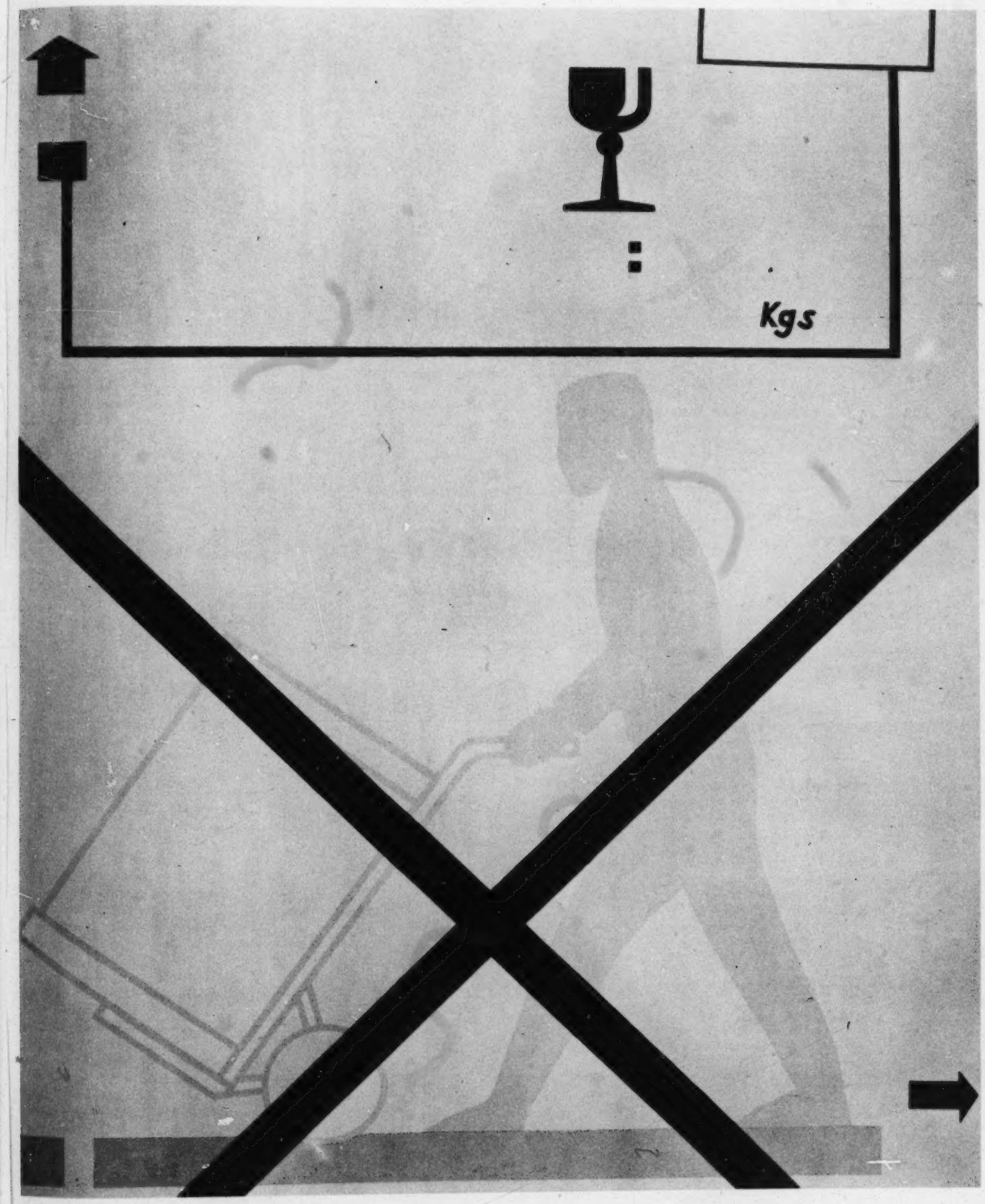
Un homme en raccourci lent, 1967.

œuvres exposées

Un homme en raccourci lent Nº 2, 1967,
Huile sur toile,
1,50 × 3,50 m,
plus partie au sol,
Fonds National d'Art Contemporain.
exp. La fureur poétique, L'A.R.C., 1967,
studio Marconi, Milan,
Brescia, Bologne, 1967,
bibl. Pierre, La fureur poétique,
L'Arc, 1967.
Objets usuels pour V.V. Gogh, 1970,
Acrylic sur toile,
1,20 × 1,80 m,
Fonds National d'Art Contemporain.
exp. M. Fels, février 1971,
bibl. P. Marandel,
Art Vivant, mars 1971.
Port-au-Prince...
(le fils prodigue), 1970,
Acrylic sur toile,
1,25 × 2,25 m,
Collection de l'artiste,
bibl. G. Gassiot-Talabot,
Opus Nº 17, 1970.
Illusion Nº 1, 1971,
Acrylic sur toile,
1,20 × 0,60 m,
Galerie 3 rue Laplace.
Illusion Nº 2, 1971,
Acrylic sur toile,
1 × 0,1 m,
Collection Lucien Durand.
La cloche du matin, la cloche du soir : à la bonne heure ! 1972,
Acrylic sur toile,
3,15 × 1,12 m,
Collection de l'artiste.
L'autre scène (au voleur !), 1972,
Acrylic sur toile,
1,22 × 3,15 m,
Collection de l'artiste.

Parodique, le monde de Télémaque est également ludique. Comme dans le jeu surréaliste de « l'un dans l'autre » où, pour reprendre les termes mêmes de Breton, « chaque objet est contenu dans n'importe quel autre », ceux que Télémaque peint ou construit vivent avec leur signification sur un plan d'identité totale. Artifice poétique et quelque peu visionnaire qui consiste à remplacer *comme* par *est* (...). Cette faculté de nommer, qui est celle aussi d'inscrire la signification de l'œuvre dans la distance ou l'espace situés entre le spectateur, le titre du tableau et l'image (espace nul auquel me semble correspondre le vide grandissant de plusieurs toiles récentes) permet d'organiser les objets en systèmes.

Jean-Patrice Marandel.


Kgs

jean tinguely

biographie

Fribourg (Suisse), 1925.
Vit près de Paris et en Suisse.
Sa famille arrive à Bâle en 1927.
Il y fréquente très irrégulièrement
l'Ecole des Beaux-Arts (1941-1945).
Commence une peinture abstraite,
rapidement abandonnée
pour des constructions
en fil de fer, métal, bois et papier,
et des « sculptures-comestibles » en herbe.
Elabore des volumes virtuels
avec des casseroles animées
par des moteurs, où la vitesse
est utilisée comme moyen
de « dématérialisation ».
Arrive en 1952 à Paris, où il développe
le « métamécanisme », permettant l'utilisation
« fonctionnelle » du hasard.
Expose pour la première fois ses
« Reliefs Métamécaniques » en 1954
à la Galerie Arnaud, Paris, 1955 ;
participe à l'exposition « Le Mouvement »
chez Denise René,
avec une de ses premières
machines à peindre, et au Salon
des Réalités Nouvelles avec un grand
relief sonore.
Dès lors, nombreuses expositions
dans le monde entier.
En 1958, il rencontre Y. Klein ;
« Vitesse pure et Stabilité monochrome »
présenté chez Iris Clert à Paris,
est le fruit de leur coopération.
L'année suivante, Tinguely lance
sur la ville de Düsseldorf 15 000 manifestes :
Für Statik, et présente à la première
Biennale de Paris une
« Méta-matic-automobile et odorante »
qui crée 40 000 peintures « informelles »
et gratuites.
1960 : premier voyage à New York ;
il présente au Museum of Modern Art
son « Hommage à New York »,
machine autodestructrice.
Cofondateur du groupe
des Nouveaux Réalistes en octobre 1960,
avec Arman, César, Klein, etc.
L'année suivante, il rencontre
Niki de Saint-Phalle, avec laquelle
il construit un « Taureau de feu »
en hommage à Dali, dans l'arène
de Figueras (Espagne).
Avec la série des « Baloubas » .. « choses très
violentes avec des plumes, des grelots » —
il s'oriente vers des machines antifonctionnelles :
« Euréka » (Lausanne, 1963),
les « copulatrices », puis de grandes
machines noires, lentes et silencieuses
en réaction au Nouveau Réalisme.
Réalise « HON » au Modern Museet
de Stockholm, en 1966,
avec Niki de Saint-Phalle et Ultvedt,
et le « Jardin fantastique »
(avec Niki de Saint-Phalle toujours)
à l'Exposition universelle de Montréal 1967.
Cette même année voit la naissance d'une
« nouvelle génération : les Rotozazas ».
Avec Lüginbühl, prépare le « Gigantoleum »,
sculpture géante « recréant l'esprit de la fête
pour l'intégrer à la civilisition industrielle ».
1970 : exposition Galerie Iolas à Milan,
et 1971 : exposition au C.N.A.C.

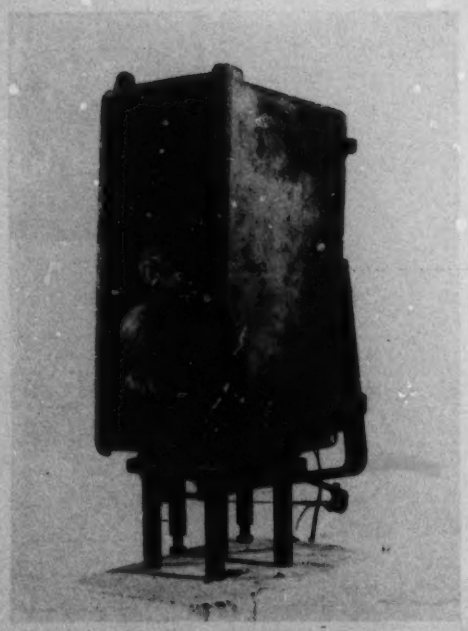
bibliographie

« Dictionnaire
de la Sculpture Moderne »,
Paris, F. Hazan,
article sur Tinguely
rédigé par Michel Conil-Lacoste,
pp. 285-286, 1960.
William C. Seitz,
« The Art of Assemblage »,
New York, The Museum of Modern Art,
pp. 85, 89-90, 108, 1961.
Aldo Pelegrini,
« New Tendencies in Art »,
New York Crown Publisher Inc., 1966.
« Dictionnaire Universel
de l'Art et des Artistes »,
Paris, F. Hazan,
article sur Tinguely
rédigé par Gérald Gassiot-Talabot,
vol. III, p. 458, 1967.
Marcel Joray,
« La Sculpture moderne en Suisse »,
Neuchâtel, édit. du Griffon,
t. III (1959-1966), p. 202.
Frank Popper,
« Naissance de l'Art Cinétique »,
Paris, Gaultier-Villars, 1967.
Pierre Restany,
« Les Nouveaux Réalistes,
un manifeste de la Nouvelle Peinture »,
Paris, édit. Planète, 1968.
Michel Ragon,
« Vingt-cinq ans d'Art Vivant,
Chronique vécue de l'art contemporain,
de l'abstraction au Pop'art »,
Tournai, Castermann, 1969.

Catalogues d'expositions :

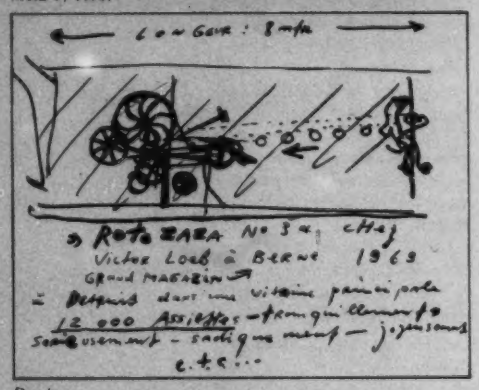
Dylaby,
« Labyrinthe Dynamique »,
Amsterdam, Stedelijk Museum, 1962.
César, Roël d'Haese, Tinguely,
Paris, Musée des Arts décoratifs,
juin-septembre 1965.
« Lumière et mouvement »,
Bern, Kunsthalle,
3 juillet-5 septembre,
VIII[e] Biennale de Sao Paulo,
département suisse de la Biennale.
« Dix Ans d'Art Vivant : 1955-1965 »,
St Paul, Fondation Maeght,
3 mai-23 juillet 1967.

cf Bibliographie
dans Catalogue de la Rétrospective
Jean Tinguely, C.N.A.C., 1971.

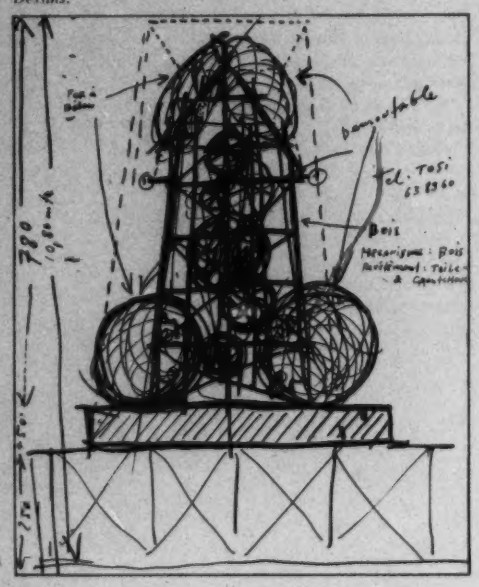


La chasse d'eau, 1960.

Méta 3, 1970.



Dessins.



œuvres exposées

Metamatic N° 14, 1959,
115 × 135 × 60 cm, plus socle,
Collection de l'artiste.
Métamécanique
« La chasse d'eau », 1960,
60 × 20 × 30 cm,
Fonds national d'art contemporain.
La bascule, 1965,
Sculpture animée, aluminium et bois,
125 × 70 × 200 cm,
Fonds national d'art contemporain.
Eos VI, 1965,
Fer et moteur,
185 × 135 × 120 cm,
Collection de l'artiste.
Eos VIII, 1967,
Fer et moteur,
195 × 110 × 200 cm,
Collection de l'artiste.
Made in Italy, 1967,
Fer et moteur,
335 × 100 × 235 cm,
Galerie Iolas.
Eos IX, 1966-1971,
Fer et moteur,
255 × 100 × 210 cm,
Collection de l'artiste.
Spirale, 1968,
Fer et moteur,
450 × 100 × 200 cm,
Collection de l'artiste.
Méta N° 3, 1970,
Fer et moteur,
H. 200 cm, plateau 400 × 50 × 40 cm,
Fonds national d'art contemporain.
La bascule N° 7, 1972,
182 × 320 × 115 cm,
Collection de l'artiste.

Tinguely précipite dans les eaux mortes de l'art moderne, la machine... L'art de Tinguely est subtil et débordant de contradiction. Il crée le changement, l'évolution, l'éphémère. Il les stabilise en les limitant, les cadrant, les exposant. Il est ironique devant la machine qu'il aime. La machine est le point de départ de sa création. Il la rend très souvent absurde. Son art est pessimiste, mais provoque le gros rire jusqu'au paroxysme. Lorsqu'il décide de faire quelque chose de beau, cela fait quelquefois très peur.

K.G. Hulten,
Extrait de la préface
de l'exposition Meta,
Galerie Iolas,
Paris, 1964-65.

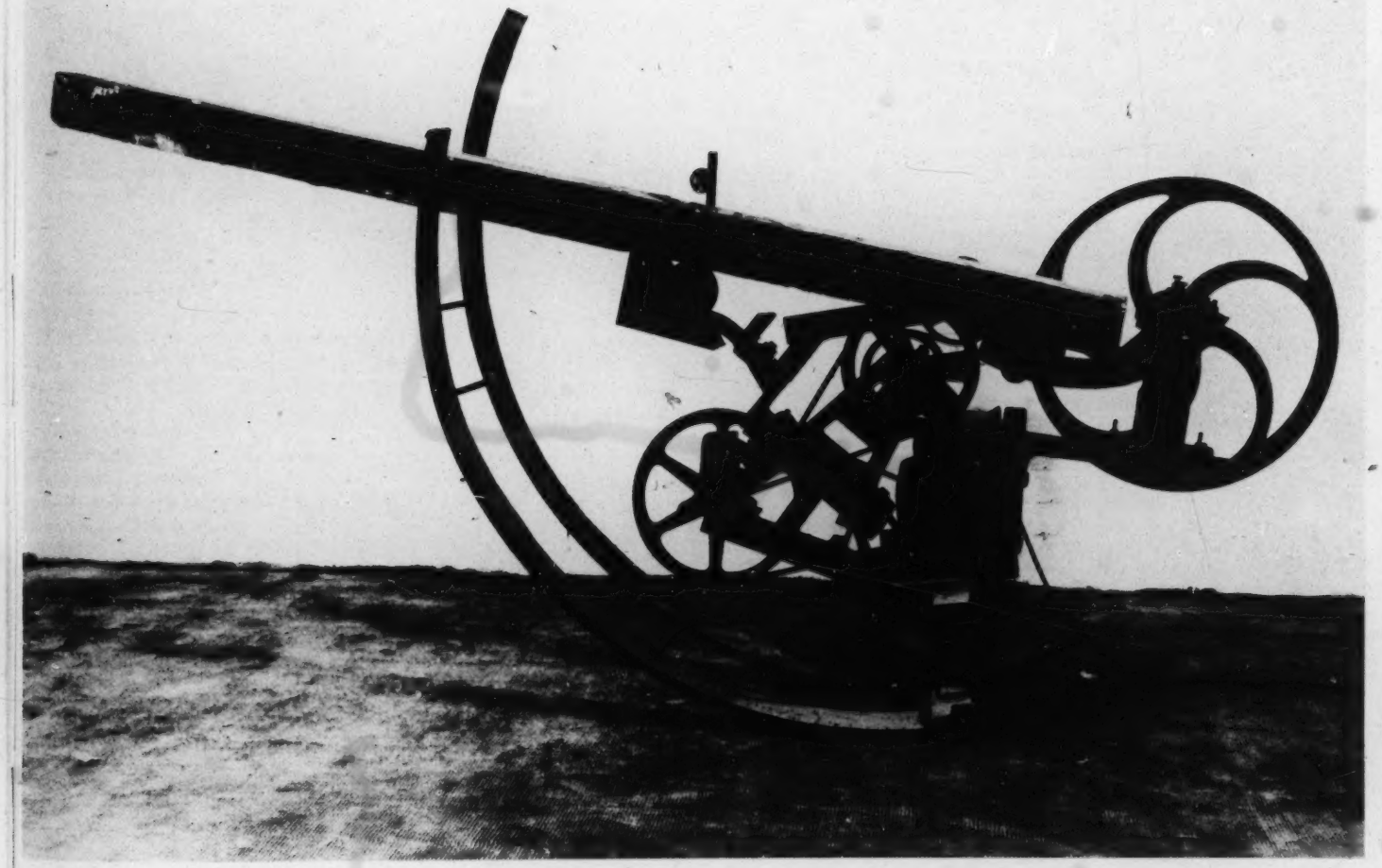
Tout bouge, il n'y a pas d'immobilité. Ne vous laissez pas terroriser par des notions de temps périmées. Laissez tomber les minutes, les secondes et les heures. Arrêtez de résister à la transformation. SOYEZ DANS LE TEMPS, SOYEZ STABLE, SOYEZ STABLE AVEC LE MOUVEMENT. Pour une stabilité dans le PRESENT. Résistez à la faiblesse apeurée de stopper le mouvement, de pétrifier les instants et de tuer le vivant. Arrêtez-vous de toujours réaffirmer des « valeurs » qui s'écroulent quand même. Soyez libre, vivez et arrêtez-vous de « peindre » le temps. Laissez tomber la construction des cathédrales et pyramides qui s'écroulent quand même comme des tartes. Respirez profondément. Vivez à présent, vivez dans et sur le temps, pour une réalité belle et totale.

Tinguely :
Traduction du tract
« Für Statik »
lancé d'avion à 15.000 exemplaires
sur la ville
de Düsseldorf,
en mars 1959.

Comme toutes les productions de l'art fantastique, les créations de Tuinguely ont un fondement réaliste. Sa démarche ne tend pas à altérer la nature des différents éléments mis en œuvre mais au contraire à en réaliser la synthèse, de façon à susciter une organicité d'ensemble qui respecte la cohérence individuelle de chacune des composantes initiales.
Mais c'est avec « le Métamatic » (juillet 1959) que Tinguely a réalisé la synthèse théorique la plus complète de l'image animée. La machine à dessiner ou à peindre « abstrait » est bien plus que la caricature d'un style informel à la mode : seuls les détracteurs imbéciles, les éternels aveugles devant l'histoire ont pu tomber dans le panneau. Sa signification théorique est capitale : elle traduit et réalise effectivement l'autonomie de l'image animée qui se produit pour ainsi dire, par parthénogénèse mécanique. Parthénogénèse contrôlée, toutefois, puisque le spectateur utilisateur est maître de l'arrêt et de la mise en marche, de la durée de fonctionnement de la machine, du choix du support et des matériaux (huiles, fusain, crayon, pointe Bic, couleurs, encres, etc.).

Pierre Restany,
in Les Nouveaux Réalistes,
éd. Planète, Paris, 1968,
pp. 127, 129.

... Ah, tout est remplaçable ! C'est imposé par la machine, sauf qu'elle ne subit pas les inconvénients de la machine... C'est-à-dire d'être démodée demain pour des raisons techniques parce qu'elle n'a pas de raisons techniques d'exister, elle a une raison « autre » d'exister... Elle, cette machine, aura plus de chance de vivre que les machines d'hier et d'aujourd'hui à condition qu'on les garde pour elles-mêmes et pour leur beauté, comme on garde maintenant les vieilles bagnoles. On parle et on a eu, à certain moment, un peu



La bascule, 1965.

l'inquiétude de la panne, on croyait... Oh, là là ! ça m'a pris... En vérité, si le moteur grille, on peut le changer... Tu vois, c'est quelque chose d'aussi simple... Un moteur se change, un roulement à billes se change, se répare, tout ça c'est réparable et très facilement. J'ai été parfois un peu démoralisé par le fait que je me disais : putain ! ça ne va jamais tenir tout ça, mon œuvre est éphémère... Ce sentiment datait de l'époque la plus délirante avec les « Baloubas », tu vois, où les choses, parfois, évidemment perdaient leurs plumes... J'ai été jusqu'à faire une sculpture avec des fourrures, et ça perd ses poils...

Jean Tinguely, interviewé par A. Jouffroy, in l'Œil, *avril 1966 .*

gérard titus-carmel

biographie

Né le 10 octobre 1942 à Paris.
de 1958 à 1962
Etudes de gravure à l'Ecole Boulle.
1964
Première exposition personnelle, à Paris.
Vit et travaille à Paris.

Expositions personnelles :

1967
Galerie du Fleuve, Paris.
1968
« Ailleurs et Autres lieux »,
Galerie du Fleuve, Paris.
1969
Galerija 212, Belgrade.
1970
« Giant's Causeway »,
Galerie Daniel Templon, Paris.
« 25 Variations sur l'Idée de Rupture »,
Galerie de l'Apiaw, Liège,
et Galerie Daniel Templon, Paris.
1971
« Forêt Vierge/Amazone »,
ARC, Musée d'Art Moderne, Paris,
Galerie Bama, Paris.
« 20 Variations sur l'Idée de Détérioration »,
Galleria La Salita, Rome.
1972
Neue Galerie, Aachen.
Galeriel Daniel Templon, Paris.
Muzeum Sztuki, Lodz, Pologne.

Expositions collectives :

1965
IV^e Biennale des Jeunes, Paris.
1967
V^e Biennale des Jeunes, Paris.
1968
« Grands et Jeunes d'Aujourd'hui », Paris.
1969
« Interférences »,
Galerie Daniel Templon, Paris.
Galerie Daniel Templon, Paris.
« Distances »,
ARC, Musée d'Art Moderne, Paris.
Salon de Mai,
Musée d'Art Moderne, Paris.
VI^e Biennale des Jeunes, Paris.
« Jeunes Artistes à Paris »,
Musée Galliera, Paris.
Galerie Daniel Templon, Paris.
1970
« Image/dessin »,
ARC, Musée d'Art Moderne, Paris.
« Grands et Jeunes d'Aujourd'hui », Paris.
Expo 70, Pavillon Français, Osaka.
« 100 Artistes dans la Ville », Montpellier.
Salon de Mai, Saint-Germain-en-Laye.
3^e Biennale Internationale de Gravure, Cracovie.
II^e Biennale Internationale de l'Estampe,
ARC, Musée d'Art Moderne, Paris.
II^e Exposition Internationale
de Dessins Originaux Rijeka.
« Le Jardin de Matisse », Châtillon.
« Dessins », Galerie du Dragon, Paris.
7th International Biennial
Exhibition of Prints in Tokyo,
Musée National d'Art Moderne, Tokyo.
Galerie Daniel Templon, Paris.
1971
« Multiplication », Konsthall, Sodertälje,
Orebro et Konsthall,
Lunds.
Salon de Mai,
Musée d'Art Moderne, Paris.
Art 2'71,
Internationale Kunstmesse, Bâle.
« Peintures et Objets, Paris 1971 »,
Musée Galliéra, Paris.
« Hommage à Aragon »,
Musée d'Art Moderne, Paris.
VII^e Biennale de Paris,
Parc Floral, Paris.
9 dessinateurs,
Galerie Withofs, Bruxelles.
IX^e Biennale d'Alexandrie, Alexandrie.

bibliographie

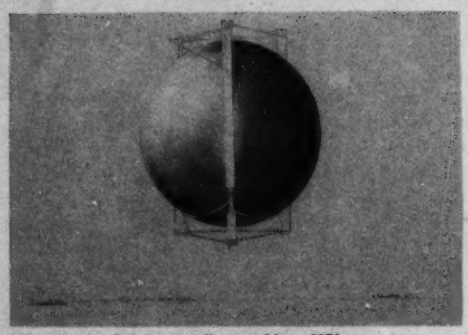
Mathieu Bénézet,
« Gérard Titus-Carmel »,
Les Lettres Françaises,
16 mars 1967.
Louis Aragon,
« Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit »,
Les Sentiers de la Création,
Genève, 1969.
Pierre Léonard,
Opus international, vol. 15,
décembre 1969.
Catherine Millet,
Les Lettres Françaises, n° 1 319,
27 janvier 1970.
Jean-Marc Tisserant,
catalogue de l'exposition,
Galerie de l'Apiaw,
Liège, octobre 1970.
Mathieu Bénézet,
catalogue de l'exposition ARC,
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris,
mars 1971.
Michel Conil-Lacoste,
Le Monde, 17 mars 1971.
Catherine Millet,
Chroniques de l'Art Vivant, n° 18,
mars 1971.
Branko Aleksic,
« Nevina Prasuma » in « Student » (Belgrade),
30 mars 1971.
Pierre Leonard,
préface à « 7 Constructions Possibles »,
édit. du Soleil Noir,
Paris, 1971.
Jean-Marc Poinsot,
Opus International, n° 24/25,
mai 1971.
Mathieu Bénézet,
« Gérard Titus-Carmel »,
texte d'introduction à l'exposition,
Rome, avril 1971.
Wolfgang Becker,
catalogue de l'exposition,
Aix-la-Chapelle, janvier 1972.
Gilbert Lascault,
Cimaise, n° 104-105,
février 1972.

Interviews et Entretiens :

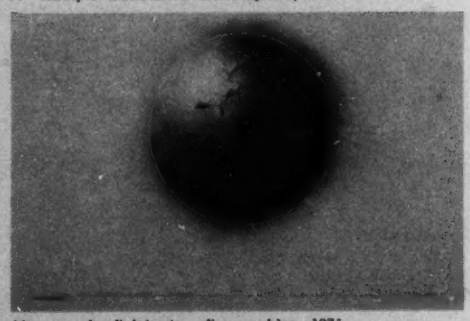
« Réponse sur l'art abstrait »,
Les Lettres Françaises,
27 décembre 1967.
« Le Réalisme en 1969 »,
Claude Bouyeure, Les Lettres Françaises,
30 juillet 1969.
« Entretien avec Alain Jouffroy »,
O.R.T.F. « Atelier de Création »,
décembre 1969.
« Gérard Titus-Carmel,
une approche olfactive » (Catherine Millet),
Les Lettres Françaises, n° 1 317,
14 janvier 1970.
« Forêt Vierge/Amazone »,
(Maurice Maurin), catalogue, Paris,
mars 1971,
Les Lettres Françaises, n° 1 376,
10 mars 1971.
« Entretien avec Michel Troche »,
La Nouvelle Critique, n° 48,
décembre 1971.

Publication :

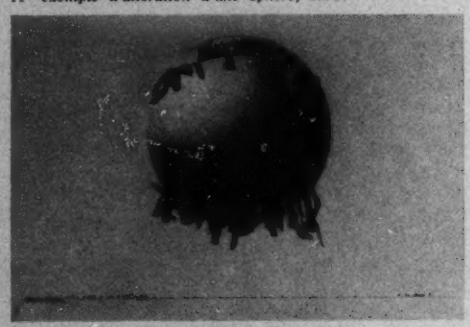
« Joaquin's Love Affair »,
suite de huit pavés non lisibles d'emblée,
Paris, 1971.



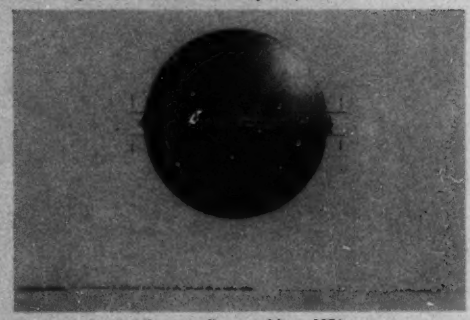
10e exemple d'altération d'une sphère, 1971.



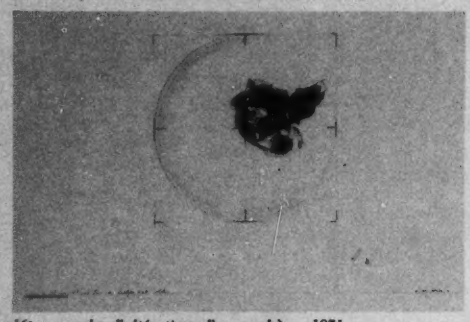
11e exemple d'altération d'une sphère, 1971.



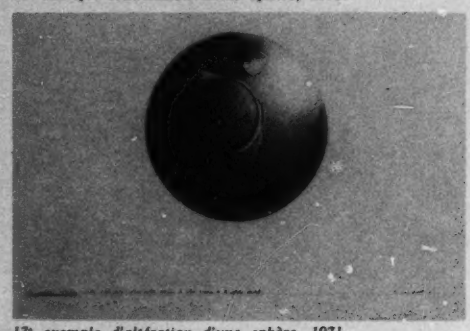
12e exemple d'altération d'une sphère, 1971.



14e exemple d'altération d'une sphère, 1971.



16e exemple d'altération d'une sphère, 1971.



17e exemple d'altération d'une sphère, 1971.

œuvres exposées

17 exemples d'altération d'une sphère.

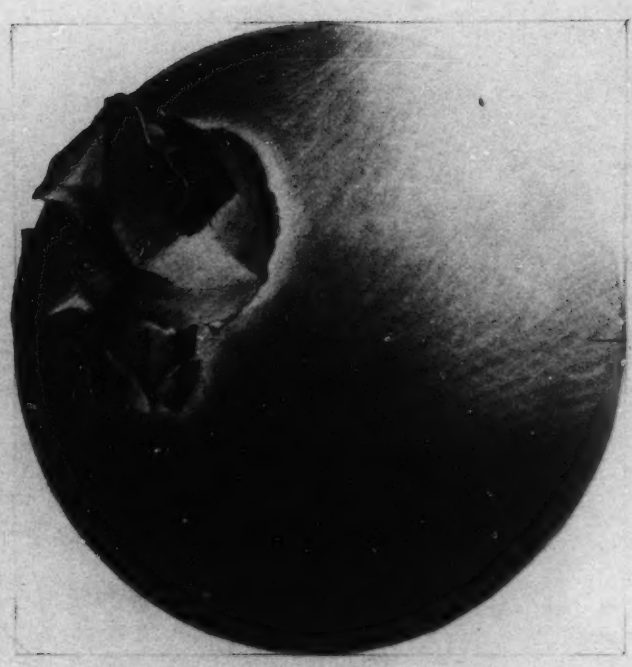
Première altération,
Dessin au crayon,
sur papier avec collage,
de fourrure artificielle,
52,2 × 74,3 cm,
exp. Neue Galerie der Stadt, Aix-la-Chapelle.
Deuxième altération,
Dessin au crayon sur papier,
52,2 × 74,3 cm,
exp. Neue Galerie der Stadt, Aix-la-Chapelle.
Troisième altération,
Dessin au crayon,
sur papier avec collage
de fourrure artificielle,
52,2 × 74,3 cm,
exp. Neue Galerie der Stadt, Aix-la-Chapelle.
Quatrième altération,
Dessin au crayon sur papier,
52,2 × 74,3 cm,
exp. Neue Galerie der Stadt, Aix-la-Chapelle.
Cinquième altération,
Dessin au crayon noir
et de couleur sur papier,
52,2 × 74,3 cm,
exp. Neue Galerie der Stadt, Aix-la-Chapelle.
Sixième altération,
Dessin au crayon sur papier,
52,2 × 74,3 cm,
exp. Neue Galerie der Stadt, Aix-la-Chapelle.
Septième altération,
Dessin au crayon sur papier
avec collage de tissu,
52,2 × 74,3 cm,
exp. Neue Galerie der Stadt, Aix-la-Chapelle.
Huitième altération,
Dessin au crayon sur papier,
52,2 × 74,3 cm,
exp. Neue Galerie der Stadt, Aix-la-Chapelle.
Neuvième altération,
Dessin au crayon sur papier,
52,2 × 74,3 cm,
exp. Neue Galerie der Stadt, Aix-la-Chapelle.
Dixième altération,
Dessin au crayon sur papier,
52,2 × 74,3 cm,
exp. Neue Galerie der Stadt, Aix-la-Chapelle.
Onzième altération,
Dessin au crayon sur papier,
52,2 × 74,3 cm,
exp. Neue Galerie der Stadt, Aix-la-Chapelle.
Douzième altération,
Dessin au crayon sur papier,
avec collaege de tissu,
52,2 × 74,3 cm,
exp. Neue Galerie der Stadt, Aix-la-Chapelle.
Treizième altération,
Dessin au crayon noir
et de couleur sur papier,
52,2 × 74,3 cm,
exp. Neue Galerie der Stadt, Aix-la-Chapelle.
Quatorzième altération,
Dessin au crayon sur papier,
52,2 × 74,3 cm,
exp. Neue Galerie der Stadt, Aix-la-Chapelle.
Quinzième altération,
Dessin au crayon sur papier,
52,2 × 74,3 cm,
exp. Neue Galerie der Stadt, Aix-la-Chapelle.
Seizième altération,
Dessin au crayon sur papier,
52,2 × 74,3 cm,
exp. Neue Galerie der Stadt, Aix-la-Chapelle.
Dix-septième altération,
Dessin au crayon sur papier,
52,2 × 74,3 cm,
exp. Neue Galerie der Stadt, Aix-la-Chapelle.
Collection privée.

Autrefois, en termes d'art (l'intelligence), c'était aussi l'entente de certains effets, le talent, le goût (oui, oui) avec lesquels l'artiste savait les reproduire. On disait l'intelligence du clair-obscur, de la lumière. Je ne crois pas qu'il serait comique de dire aujourd'hui, au même titre, que Titus-Carmel a l'intelligence de ses procédés. Il dessine des objets qui n'existent pas ou qui existent pour d'autres rôles ou d'autres usages que ceux qu'il leur attribue. Il les personnifie par dérision. Il les nomme pour enchérir sur leur apparence innocente ou spécieuse. Compatibles ou pas, il les conjugue en un système d'expression dont le propos n'est pas de décrire, de narrer, d'évoquer ou de démontrer, mais de changer le mode d'action et l'ordre habituels de notre vieille conscience. Cet art en rupture d'anthropomorphisme est un fait de notre temps.

Pierre Léonard.

Titus-Carmel est une sorte de Linné de la détérioration. Il propose une taxinomie de la brisure, de l'accident : de ce que la civilisation occidentale tend à nier sans trop le considérer.
A juste titre, Titus-Carmel se défend contre toute tentation de situer sa pratique à l'intérieur d'une réflexion pathétique sur la mort et la destruction. Son travail se constitue, pour une bonne part, comme logique non tragique de l'altération, de la brisure, de l'avarie (...).
La corruption devient ici la marque du vivant. Elle permet une réflexion sur un des problèmes que Titus-Carmel juge essentiels pour l'art : celui des rapports entre modèle et copie, réalité et représentation. En même temps, elle tourne autour de l'idée d'artifice que Titus-Carmel aborde aussi avec l'usage de la fourrure artificielle (crylor) collée dans certains dessins ; avec la production, par synthèse chimique, d'odeurs marines ou de jungle.

Gilbert Lascault,



9e exemple d'altération d'une sphère, 1971.

roland topor

biographie

1938
L'histoire de ma vie ? au début, j'étais grand comme ça....

1940
Ensuite, j'ai été grand comme ça...

1960
Et puis grand comme ça...

1972
Maintenant, je suis grand comme ça...

Expositions personnelles :

1964
Hans am Lutzanxplatz, Berlin.
1966
Galerie Bratinga, Hilversum, Hollande.
1969
Gimpel Fils Galery, Londres.
1970
Galleri Hedenius, Stockholm, 17 janvier-5 février.
Lefebvre Gallery, New York, 12 mai-6 juin.
Gallerie Ostergren, Malmö, Suède.
1971
Galerie Diogenes, Zürich.
avril 1972
Galleria La Rochetta, Parme.
Arts Club, Chicago, Topor-Folon.

bibliographie

Illustrations :

André Ruellan,
« Manuel du savoir-mourir »,
édit. Pierre Horay, Paris, 1963.
Lawrence Ferlinghetti,
« Routines »,
New Directions, New York, 1964.
Melvin van Peebles,
« Le Chinois du XIVe »,
édit. Jérôme Martineau, Paris, 1966.
Spoerri,
« An anecdoted Topography of Chance »,
Something Else Press, Inc., New York, 1966.
Cherche-Midi,
« Lui cuisine »,
édit. Filippacchi, Paris, 1971.
Pinocchio,
édit. Olivetti, Milan (à paraître).

Textes :

« Le locataire chimérique »,
édit. Buchet-Chastel, Paris, 1964.
« La princesse Angine »,
édit. Buchet-Chastel, Paris, 1967.
« Four Roses for Lucienne »,
édit. Christian Bourgois, Paris, 1967.
« Joko fête son anniversaire »,
édit. Buchet-Chastel, Paris, 1969.
« Erika »,
édit. Christian Bourgois, Paris, 1969.
« Topor-Souvenir »,
édit. Thomas Rap, Amsterdam, 1969.
« La cusine cannibale »,
édit. André Balland, Paris, 1970.
« Le bébé de Monsieur Laurent »,
édit. André Balland, Paris, 1972.

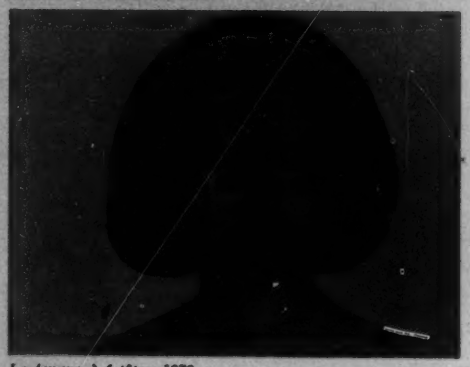
Textes illustrés :

« Le clow Tant-Pis »,
coll. Les Poquettes volantes, vol. 26, édit. Daily-Bul, La Louvière, 1968.
« La vérité sur Max Lampin »,
édit. J.J. Pauvert, Paris, 1968.
« De l'autre côté de la page »,
édit. Milano Libri, Milan, 1969.
« Il Bambino Solo »,
édit. Milano Libri, Milan, 1969.
« Le tachier de l'amateur »,
édit. Daily-Bul, La Louvière, 1971.

Dessins :

« Les Masochistes »,
édit. Le Terrain Vague, Paris, 1960.
« Anthologie »,
édit. J.J. Pauvert, Paris, 1961.
« La Chaîne »,
édit. Le Terrain Vague, Paris, 1962.
« 13 dessins paniques »,
édit. Les Temps mêlés, Verviers, 1962.
« Panic ? »,
édit. City Lights Book, San Francisco, 1965.
« Monters are inoffensive »
(en collaboration avec Filliou et Spoerri), Fluxus, New York, 1967.
« Topor »,
édit. Albin Michel, Paris, 1968.
« Topor Toxicologie »,
édit. Diogenes, Zürich, 1970.
« Tragödien »,
édit. Diogenes, Zürich, 1971.
« Rébus »,
édit. Pierre Horay, Paris, 1964.
« Les Seins »,
édit. André Balland, Paris, 1970.

Histoire de Pinocchio, 1972.



La femme à 4 têtes, 1970.

œuvres exposées

La femme à 4 têtes, 1970,
Encre et aquarelle sur papier,
37,5 × 28 cm,
Galerie Jacques Tronche, Paris.
Le poisson qui joue au tennis,
Encre et pastel sur papier,
32 × 24 cm,
Galerie Jacques Tronche, Paris.
Le cerveau qui se vide, 1971,
Encre et pastel sur papier,
24 × 32 cm,
Galerie Jacques Tronche, Paris.
Histoire de Pinocchio,
12 dessins, 1972,
Encre et aquarelle sur papier,
24 × 20 cm,
Collection Olivetti.

bibliographie (suite)

Films (animation) :

scénario et dessins
« Les Temps morts »,
12', N.B., 1965,
réal. René Laloux.
« Les Escargots »,
15', couleur, 1966.
Films (scénario) :
« Autoportrait d'un pornographe »,
14', couleur,
réal. R. Swaim, 1972.
Films (génériques) :
« Qui êtes-vous Polly Magoo ? »,
William Klein,
long métrage, 1967.
« Viva la Muerte »,
Arrabal,
long métrage, 1971.

(et les images de la confusion).
Lorsque la filletté — si jolie — se met une tête de porc, elle fouette le professeur, puis ensemble, ils pleurent dans l'obscurité.
Oui.
Lorsque la fillette — si jolie — s'enferme dans la cage avec le cosmonaute, elle se laisse dessiner sur son corps nu, jusqu'au spasme, de petits crocodiles.
Oui.
Mais si la fillette — si jolie — s'endort sur la barque, les crocodiles et l'obscurité, la tête de porc et le spasme viennent mordiller son ventre jusqu'au sang.
Oui, oui, oui.

TOPOR
(et le jeu du pet-en-gueule)
Ribon-ribaine les ratapoils et les rastaquouères face à Topor baisent le cul de la vieille.
Yes.
Tout attrape-minon coiffé d'un pétase et vêtu d'un pet-en-l'air précise que la Topologie invente (aussi) la Cour du Roi Pétaud.
Yes.
Revendiquons donc toutes les pétaudières avec leurs culs dorés voletant autour des conariums ; et surtout revendiquons Topor qui ne nous pète jamais dans la main.
Yes, Yes, Yes.

Arrabal,
mai 1967.
Préface du livre
Topor Toxicologie,
éd. Diogènes,
Zürich, 1970.

TOPOR
La peinture à l'huile
C'était nouveau
La peinture au beurre
C'est nouboeuf

TOPOR
Il devait se hâter de se rendormir
pour être en retard
au congrès des retardataires.

TOPOR
UN ABOMINABLE SCANDALE !
Le thon se servait de son huile
pour graisser la patte aux sardines.
Ils sont tous en tôle.

TOPOR
PROVERBE
On voit plus facilement la paille
qu'on a dans l'œil,
que la poutre qu'on a dans le cul.

TOPOR
D'un bonbon
Il franchit le murmure
Et se rompit le coucou

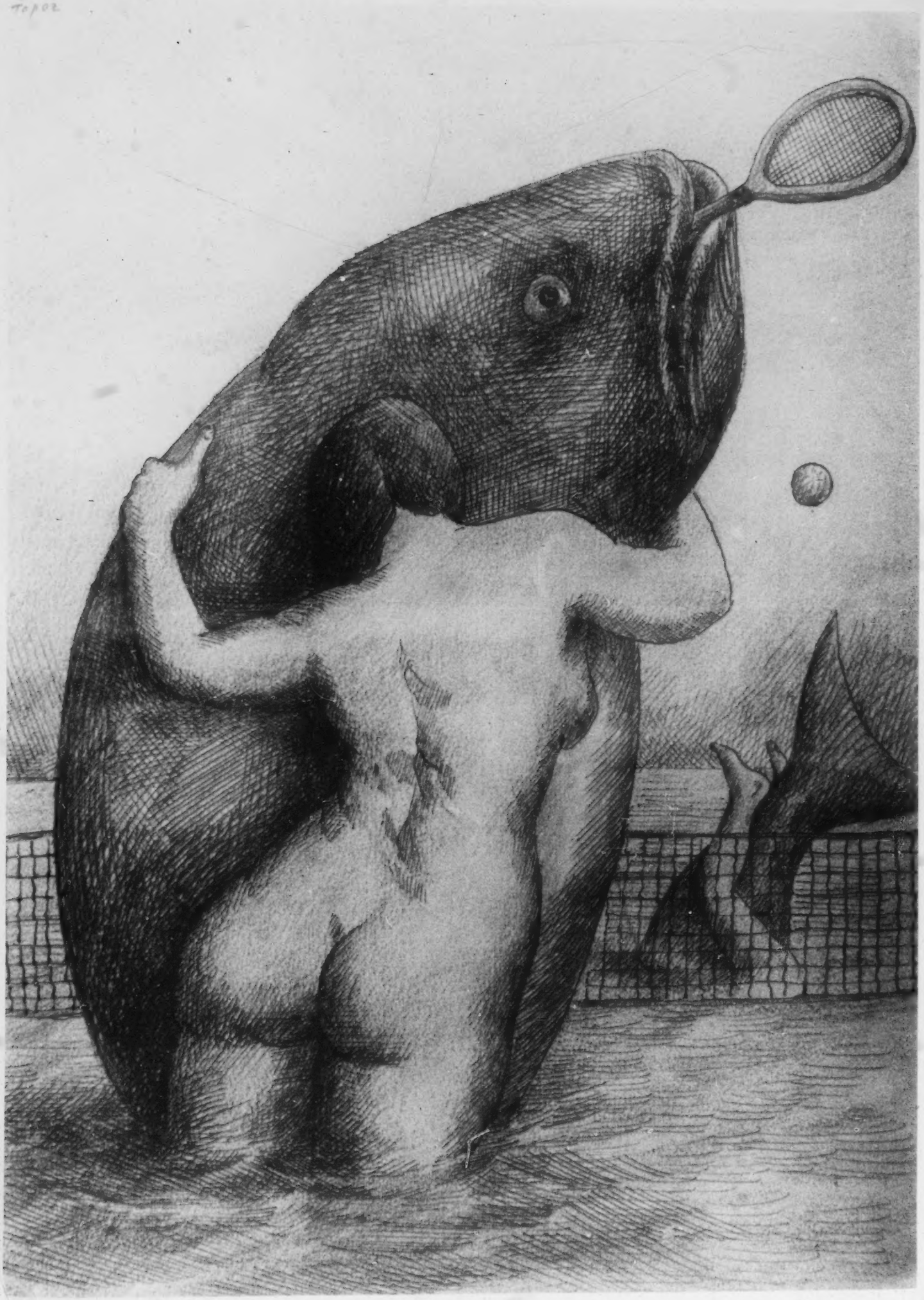
TOPOR
DIALOGUE
— Dis-moi qui tu es,
je te montrerai la porte.
— Montre-moi la porte,
je te dirai qui tu es.

TOPOR (texte)
Dieu voit tout
Entend tout
Est partout
Confond tout.

TOPOR
1 heure - Affluence
2 heures - Récréation
3 heures - Déconfiture
4 heures - Réveil

TOPOR
1 2 3 4 5 6 7 8 9
(la suite au prochain numéro)

Topor



velickovic

biographie

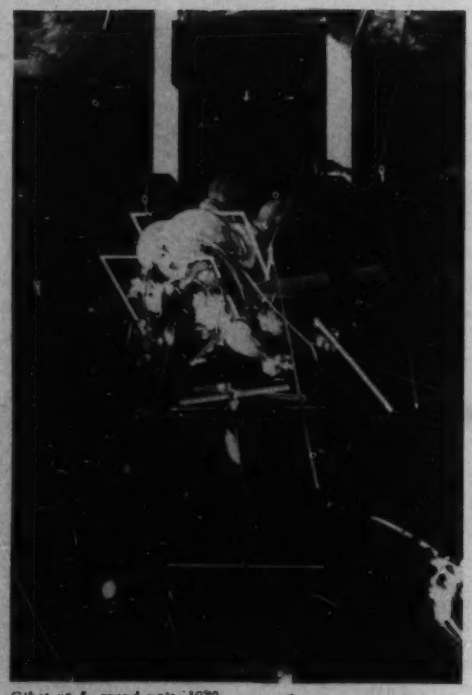
Vladimir Velickovic,
né à Belgrade en 1935.
Obtient le diplôme
de la Faculté d'Architecture
de Belgrade en 1960.
Travaille un an (1962-1963)
dans l'atelier de Hegedusic à Zagreb.
Travaille à Paris depuis 1966.

Expositions personnelles :

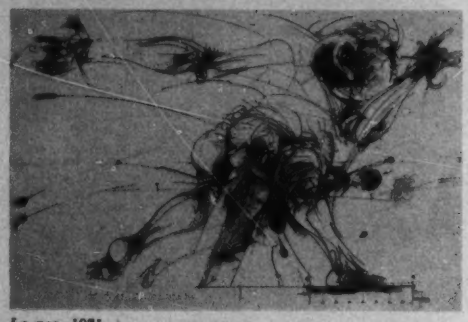
1963
Musée d'Art Moderne, Belgrade.
1964
Petite Galerie, Ljubljana.
Maison des travailleurs, Skopje.
1965
Galerie Defacqz, Bruxelles.
Galerie Zygos, Athènes.
1967
Galerie du Dragon, Paris.
1968
Galerie Il Fante di Spade, Rome.
Galerie La Mtutina, Modène.
Galerie Il Tempo, Bologne.
Galerie La Colonna, Côme.
1969
Musée d'Art Moderne, Belgrade.
Galerie d'Art Contemporain, Zagreb.
Musée d'Art Moderne, Rijeka.
1970
ARC, Musée d'Art Moderne
de la Ville de Paris.
Galerie du Dragon, Paris.
1971
Galerie Vinciana, Milan.
Galerie San Michele, Brescia.
Galerie d'œuvres d'art, Split.
Galerie Forni, Bologne.
Galerie Giulia, Rome.
Galerie Goethe, Bolzano.

bibliographie

cf Catalogue de l'ARC,
Musée d'Art Moderne
de la Ville de Paris,
mars 1970.

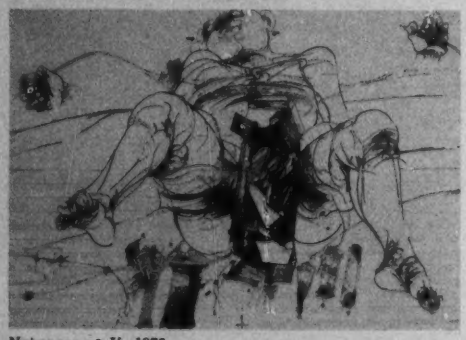


Gibet n° 5, grand noir, 1970.



Le pas, 1971.

Animals in motion sow n° IV, 1971.



Naissance n° V, 1972.

Naissance n° III, 1972.

œuvres exposées

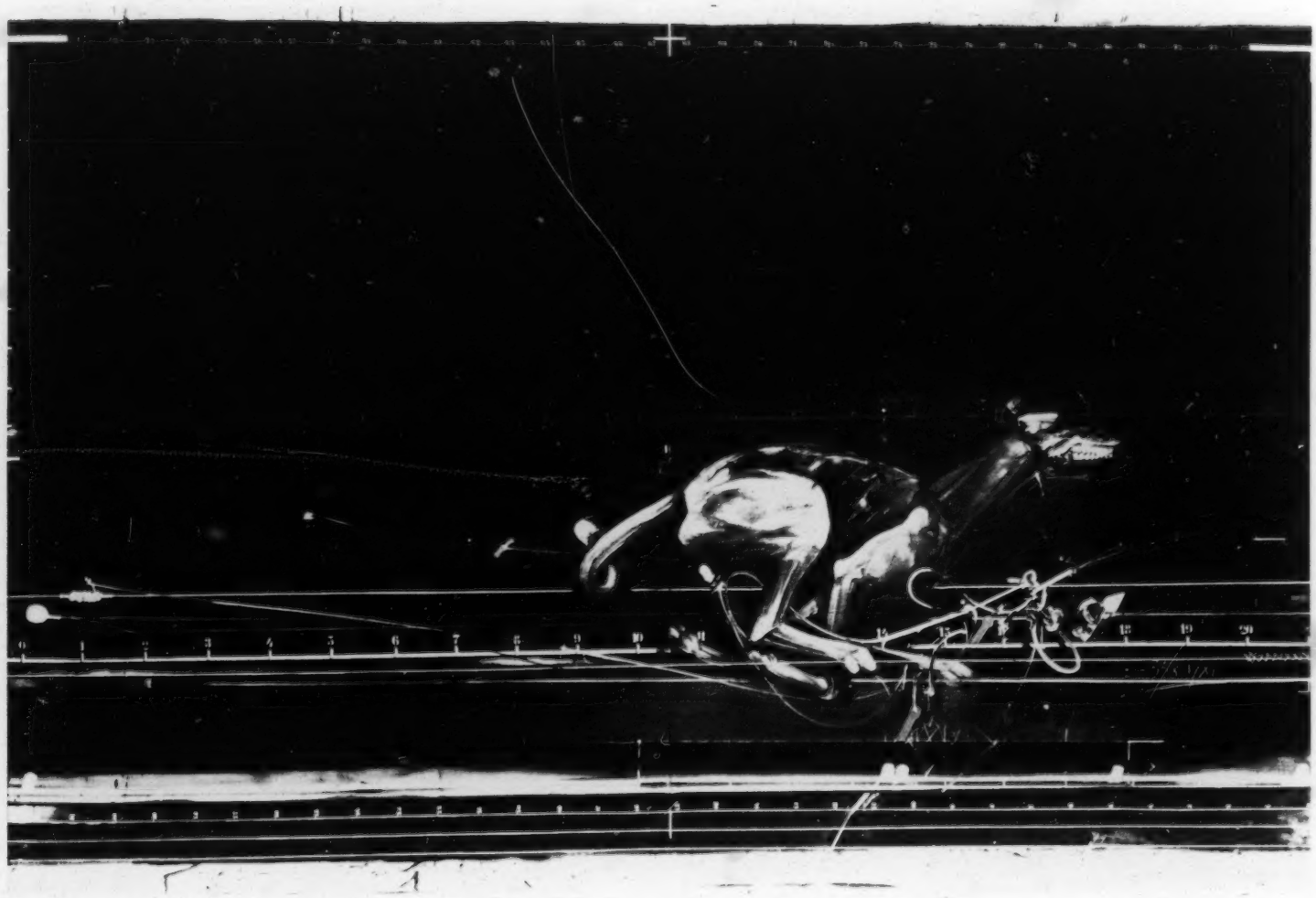
La chute, 1968,
Huile sur toile,
355 × 195 cm,
Collection M. Alain Digard, Paris.
Gibet N° 5, Grand noir, 1970,
Huile sur toile,
300 × 195 cm,
Fonds National d'Art Contemporain.
Chien N° 23,
Variation sur le thème
d'un autoportrait, 1972,
Huile sur toile,
195 × 365 cm,
Collection de l'artiste.
Quatre états d'une boîte N° II, 1971,
Dessin,
encre de chine sur papier plus collage,
75 × 108 cm,
Collection de l'artiste.
Animals in motion Dog N° V, 1971,
Dessin,
encre de chine sur papier,
75 × 108 cm,
Collection de l'artiste.
Le pas, 1971,
Dessin,
encre de chine sur papier,
75 × 108 cm,
Collection de l'artiste.
Animals in motion/Sow N° IV, 1971,
Dessin,
encre de chine sur papier,
75 × 108 cm,
Collection de l'artiste.
Naissance N° III, 1972,
Dessin,
encre de chine sur papier,
75 × 108 cm,
Collection de l'artiste.
Naissance N° V, 1972,
Dessin,
encre de chine sur papier,
75 × 108 cm,
Collection de l'artiste.

... Tout chez Velickovic concourt à donner le sentiment d'un cataclysme saisi au moment où, tout étant encore organisé, il va suffire d'une infime fraction de seconde pour que la déflagration réduise les identités, les ordres et les règnes en une poussière homogène, non différenciée. C'est le moment où la forme va périr pour se dissoudre dans le chaos, c'est le moment de la permutation des états. Une espèce d'affolement parcourt les objets et les êtres ; le cri, la convulsion, ce suprême étonnement devant la mort font tournoyer une multitude sans nom dans un espace dont le peintre ouvre en éventail les perspectives, de telle façon que, comme sous l'effet de certaines illussions optiqus, on hésite un instant à dire si le mouvement est explosion ou implosion.

... Quel peut être le dialogue du regardeur avec l'œuvre regardée ? Dans quels abîmes se trouve plongé celui qui entre dans la gueule dilatée de cette chiennerie, vouée au spasme intermittent, victime éructante de la colère des dieux ? Car n'est-ce pas l'un des mystères de l'art antique que rejoint ainsi Velickovic, celui de la peur panique ou de l'exaspération dionysiaque ? Ce n'est plus l'insolence des tireurs de langues, la bouffonnerie des montreurs de culs, l'expressionnisme joyeux des petits sabbats que peint Velickovic, mais un déchirement sanglant et putride, un long, un interminable hurlement qui est celui d'une condition humaine dont l'humanisme a fardé l'ignominie ; c'est peut-être l'ultime épisode du désespoir, la dernière convulsion démoniaque dans un monde des formes que d'aucuns veulent vouer à l'objectivité et à l'ordonnance primaire des volumes simples, sans doute pour se masquer les menaces latentes et les horreurs à venir.

Gérald Gassiot-Talabot,
ARC,
Musée d'Art Moderne
de la Ville de Paris,
février-mars 1970.

Le hasard a voulu — et le hasard n'est-il pas une sorte de collage, non pas dans l'espace mais dans le temps ? — le hasard, donc, a voulu que je relise les poèmes d'André Breton alors que je me préparais à écrire ce texte sur Velickovic.
Je regarde la Bête pendant qu'elle se lèche / pour mieux se confondre avec tout ce qui l'entoure, disait Breton dans *« Guerre »*. Pour ma part, j'avais présentes à l'esprit, ou sous les yeux, les *Attaques*, les *Naissances*, les *Têtes*, ces séries hallucinées - hallucinantes que Velickovic accumule depuis plusieurs années avec une rage incessante. La Bête, pour Breton, c'était comme l'indiquait le titre du poème, l'emblème de la conflagration mondiale, l'irruption des maléfices et des terreurs refoulées.
Que proclament ces *Têtes* défécantes, ces *Orateurs* pourrissants ? Que fuient, et d'où sont issus ces *Chiens* et ces *Chevaux* effarés ? A quels limbes naissent ces fœtus eux-mêmes parturiant sous les gibets ?
Sueño de la razon. Depuis le Goya de la Quinta del Sordo, et des *peintures noires*, rarement fantasmes aussi exaspérés avaient envahi notre champ visuel. Le sommeil de la Raison, c'est bien, avec le Règne de la Bête, le désordre vertigineux, l'accident généralisé, la dérision des syntaxes, des catégories, des classements : l'Angle droit et l'Algue, le Nombre et la Lymphe, les étais cèdent au grand balancement organique : escarpolettes pour Cyclopes, boîtes de Pandore toutes tailles, courses de haies dans l'abîme, portes battantes qui se bloquent à jamais. Avec, chaque fois, ce hurlement d'autant plus obsédant qu'il ne pourra être entendu : plutôt un vomissement.
Ces images forcent le regardeur à se démasquer. Elles fonctionnent comme autant de tests imparables : à les regarder, c'est-à-dire à les déchiffrer, chacun ne peut faire qu'il ne mette en avant ses propres fantasmes, qu'il ne découvre en elles,



fragment par fragment, son propre portrait intime, sa comédie intérieure. A la limite, dialoguer avec les peintures de Velickovic, c'est, en fait, monologuer sur soi-même. Chacun dresse son inventaire. Il convient donc, plus qu'en tout autre cas, de s'en tenir aux interrogations. Et l'œuvre de Velickovic est passionnément *interrogeante*.

Extrait de
Velickovic
sueño de la razon ?
par
Jean Clarence Lambert
in Opus, *n° 18*
juin 1970.

bernar venet

biographie

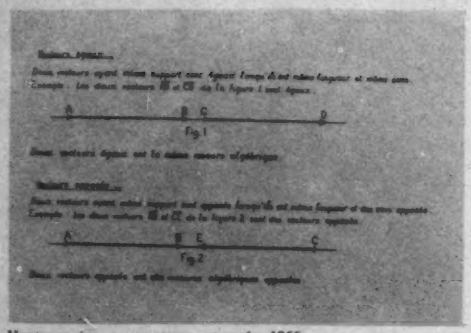
St-Auban (France), 1941.
Vit à New York depuis 1966.
Entre 1958 et 1966, il vit à Nice.
Commence par réaliser
des assemblages de carton
qu'il expose dans divers salons parisiens
En 1966, il reproduit
des schémas mathématiques
à partir de livres.
C'est en 1967
qu'il se fixe un programme de recherches
pour traiter
pendant quatre ans de diverses
disciplines scientifiques,
mathématiques, sociologiques...
Les œuvres qui en résultent
sont soit recopiées à la main
sur papier millimétrique,
soit de simples agrandissements
photographiques de
certaines pages de livres.
Son programme étant abouti,
il a cessé de travailler depuis 1971.

Expositions individuelles :

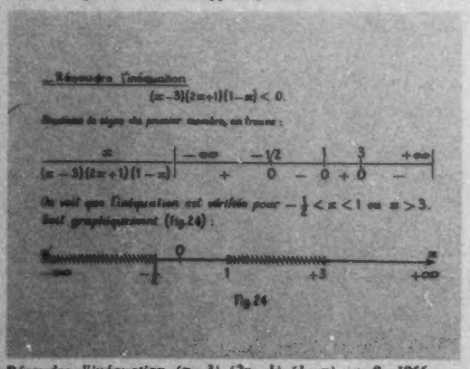
1969
« Conceptual art
and conceptual aspects », New York.
Newark College of Engineering, U.S.A.
1970
O.K. Harris Gallery, New York.
Musée Haus Lange, Krefeld.
Kunsthaus, Hambourg.
Studio Santandrea, Milan.
Galerie Denise René-Hans Mayer, Düsseldorf.
7e Biennale de Paris, 1971.
1971
Galerie Daniel Templon, Paris.
Galerie der Spiegel, Cologne.
Galerie X-One, Anvers.
Exposition rétrospective
au New York Cultural Center.
Il a par ailleurs participé
à la plupart des expositions
internationales d'art conceptuel
telles que
« Conception/Conzeption », Leverkusen.

bibliographie

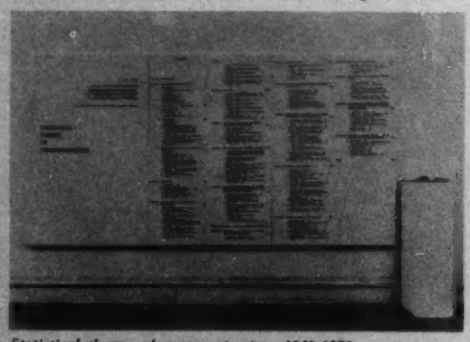
Lawrence Alloway,
« Bernar Venet »,
Arts Magazine, mars 1970.
Donald H. Karshan,
« The Five years of Bernar Venet.
A catalogue raisonné »,
New York Cultural Center, 1971.
Catherine Millet,
« Bernar Venet » :
la fonction didactique de l'art conceptuel »,
Art International,
décembre 1970.
Catherine Millet,
« Bernar Venet :
la présentation de la forme analytique »,
Flash art, décembre 1970.
Pierre Restany,
« Bernar Venet :
la poursuite de l'analyse
jusqu'au dépassement du Moi »,
Domus, octobre 1970.
Paul Wember,
catalogue B.V.,
Musée Haus Lange,
Krefeld, 1970.



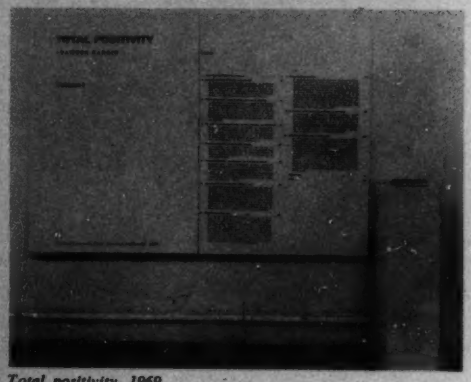
Vecteurs égaux - vecteurs opposés, 1966.



Résoudre l'inéquation (x—3) (2x—1) (1—x) < 0, 1966.



Statistical theory of communication, 1969-1970.



Total positivity, 1969.

œuvres exposées

« Vecteurs égaux - Vecteurs opposés », 1966,
Toile,
100 × 150 cm,
Collection de l'artiste,
a figuré à la rétrospective,
Bernard Venet au New York,
Cultural Center, 1971,
reproduit dans V.H. 101, N° 5,
N° 12 du catalogue raisonné.

« Résoudre l'inéquation :
(x — 3) (2x + 1) (1 — x) < 0 », 1966,
Toile,
100 × 135,5 cm,
Collection Georges Comandari,
N° 29 du catalogue raisonné.

« Total Positivity », 1969,
150 × 220 cm,
photographie sur papier et livre,
Collection de l'artiste,
a figuré à la rétrospective
Bernard Venet au New York
Cultural Center, 1971,
(N° 289 du catalogue raisonné).

« Introduction to probability
and statistical decision theory », 1970,
Photographie sur papier et livre,
165 × 236 cm,
Collection privée, Paris,
a figuré à l'exposition
au Musée Haus Lange,
Krefeld, 1970,
N° 297 du catalogue raisonné.

« Statistical theory of communication », 1970,
Photographie sur papier,
160 × 280 cm,
Collection Georges Comandari,
N° 301 du catalogue raisonné.

Mon travail est un manifeste contre la sensibilité, contre l'expression de la personnalité de l'individu. (*L'artiste ne crée pas pour satisfaire ses propres besoins, il doit créer pour satisfaire les besoins de l'Art.*) Dans mon œuvre, la dernière manifestation de ma personnalité, mon dernier choix aura été d'opter pour l'objectivité, pour la présentation de la connaissance objective.

— *Je n'ai jamais présenté d'œuvres d'art.*
J'ai présenté des œuvres de physique, chimie, mathématiques, etc., mais jamais d'œuvres d'art.

— *Je n'ai jamais présenté mes œuvres.*
J'ai présenté des œuvres de Kekule, Robert Ash, A.A. Moles, etc., mais jamais mes œuvres.

— *Je n'ai jamais sélectionné les œuvres présentées.*
Elles étaient sélectionnées par Jack Ullman, G. Feinberg, etc., mais jamais par moi-même.

Ma neutralité dans le travail exposé était totale.

Bernar Venet.

Introduction to

PROBABILITY AND STATISTICAL DECISION THEORY

G. HADLEY

HOLDEN-DAY, INC.
San Francisco, Cambridge, London, Amsterdam

Contents

Chapter 1. Foundations of Probability Theory
1-1 Statistical decision theory 1
1-2 Mathematical models 3
1-3 Probability and relative frequency 5
1-4 Probability and the degree of rational belief 11
1-5 Set theory 13
1-6 The sample set 16
1-7 The basic probability model 21
1-8 Evaluation of the probabilities of the simple events 28
1-9 The case of equally likely simple events 30
1-10 Some simple results 35
1-11 Random variables 39
1-12 Expected value of a random variable 41
1-13 Distribution of a random variable 46
1-14 The composition notation 49
1-15 Expected values again 51
1-16 Functions of a random variable 57
1-17 The variance of a random variable 67
1-18 Brief historical summary 68

Chapter 2. The Theory of Utility
2-1 Introduction 71
2-2 Payoffs 72
2-3 Decision rules 76
2-4 Examples 78
2-5 Introduction of uncertainty 82
2-6 Single-stage, two-stage, and n-stage decisions 90
2-7 Summary of the model of rational behavior 103
2-8 The model of rational behavior 105
2-9 An example 110
2-10 Use of expected monetary value 111

Chapter 3. Single-Stage and Sequential Decision Problems and Their Solution
3-1 Single-stage decision problems 118
3-2 Sequential and n-stage decision problems 122
3-3 The strategy of decision rules and strategies 125
3-4 Solution of sequential decision problems 131
3-5 Theorem 134

Chapter 4. Single-Stage Decision Problems
4-1 The normal form 140
4-2 Example 142
4-3 The general single-stage monetary problem 146
4-4 Numerical example 151
4-5 The many-clients problem 155
4-6 The expected cost of uncertainty 160
4-7 Opportunity loss 165
4-8 Payoffs versus monetary returns 169
4-9 Probabilities and bonds 172
4-10 Brief example 175
4-11 Continuous distributions 177
4-12 Brief example 180

Chapter 5. Additional Developments of Probability Theory
5-1 Nonparametric statistics 185
5-2 Tchebycheff's inequality 186
5-3 Example 188
5-4 Introduction 189
5-5 Additional examples 190
5-6 Combinatorial analysis 192
5-7 The binomial distribution 197
5-8 Example 199
5-9 The Poisson approximation 200
5-10 The Poisson distribution 202
5-11 The Poisson distribution 205
5-12 Sampling and the hypergeometric distribution 207
5-13 Example 209

Chapter 6. Conditional Probability Models and Joint Distributions
6-1 Conditional probability models 212
6-2 Conditional probability 216
6-3 Two-stage and multistage probability models 220
6-4 Examples 224
6-5 Bayes' law 228
6-6 Examples illustrating Bayes' law 230
6-7 Joint distributions 235
6-8 Examples of joint distributions 240
6-9 The Multinomial and multiple hypergeometric distributions 248
6-10 Linear combinations of random variables 251
6-11 Examples 255

Chapter 7. Continuous Random Variables
7-1 The normal approximation 261
7-2 Examples 265
7-3 Treatment of random variables which can take on a very large number of values 268
7-4 Intuitive introduction to continuous random variables 272
7-5 Examples 276
7-6 Use of Calculus to treat continuous random variables 280
7-7 Examples of density functions 283
7-8 Random variables which are functions of x 289
7-9 Examples 294
7-10 The normal distribution 297
7-11 The gamma distribution 310
7-12 Joint and conditional density functions 317
7-13 Geometric probability problems 322
7-14 Linear combinations of random variables 326
7-15 The central limit theorem 330
7-16 Random numbers 336
7-17 Resolution 339

Chapter 8. Use of Experiments in Decision Problems
8-1 Introduction 352
8-2 Use of Bayes' law to determine posterior probabilities 353
8-3 The subjective of prudent strategy 355
8-4 The radio manufacturer example 357
8-5 The radio manufacturer example continued 360
8-6 The textile manufacturing example 370
8-7 The manufacturing company's problem 377
8-8 Summary of examples 381
8-9 Nature of science described by two random variables 383
8-10 Two action problems with linear utilities 386
8-11 Techniques for assessing prior probabilities 391
8-12 Selection among alternative experiments 402
8-13 Examples 405

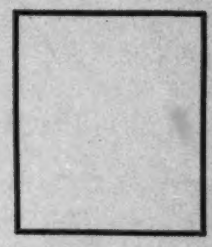
Chapter 9. Connection with Classical Statistics
9-1 Classical statistics 408
9-2 Hypotheses 409
9-3 Testing hypotheses 411
9-4 Examples of hypothesis testing 415
9-5 Hypothesis testing and selection of actions 419
9-6 Selection of procedures 421
9-7 Determination of single sampling plans 426
9-8 Estimation 430
9-9 Examples 434
9-10 Estimation of the standard deviation 438
9-11 Times of occurrences of events 440

Chapter 10. The Poisson Process
10-1 Stochastic processes 446
10-2 The Poisson process 448
10-3 Examples 454
10-4 The Poisson process as a renewal event process 456

Chapter 11. Sequential Decision Problems
11-1 The backward solution 459
11-2 Examples 464
11-3 Multistage monetary problems 468

Introduction to probability and statistical decision theory, 1970.

claude viallat



biographie

Né le 18 mai 1936 à Nîmes (Gard).
Etudes aux Beau-Arts de Montpellier
puis, en 1958, aux Beaux-Arts de Paris.
1964 : professeur à l'Ecole des Arts
Décoratifs de Nice.
Se compromet avec l'Ecole du même nom.
Aggrave son cas
en faisant peindre ses élèves
avec des couleurs pures.
1967 : quitte Nice pour Limoges
où il réside depuis lors.
Membre fondateur et animateur du groupe
Support/Surface
qu'il quitte le 3 mai 1971.

1966
Exposition particulière :
Galerie A, Nice.

Eté 1966
Organise avec Jacques Lepage
l'exposition IMPACT
au Musée de Céret.

1966 à 1968
Participie au groupe Ecole de Nice
et à divers Salons et Expositions
de groupe en France et en Italie.

1968
Exposition particulière :
Galerie Jean Fournier
et Musée de Céret (66).

1969
Expositions de groupe
dont la Biennale
et le SIGMA de Bordeaux.
Exposition de groupe
« La Peinture en Question »,
Musée du Havre
et Ecole Supérieur d'Architecture, Paris.

Eté 1969
Exposition de groupe en plein air :
Coaraze (06), (Dezeuze, Pagès,
Seytour, Viallat).

1970
Exposition de groupe
Foyer Universitaire International
de la Ville de Paris.

Eté 1970
12 expositions de groupe
(Dezeuze, Pagès, Seytour,
Valensi, Viallat) :
Intérieur Extérieur.

Octobre 1970
Exposition Support-Surface à l'ARC,
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
(Bioulès, Devade, Dezeuze,
Seytour, Valensi, Viallat).

1971
Exposition particulière :
Galerie Jean Fournier.
Exposition Eté 70
(Dezeuze, Seytour, Valensi, Viallat) :
Galerie Jean Fournier.

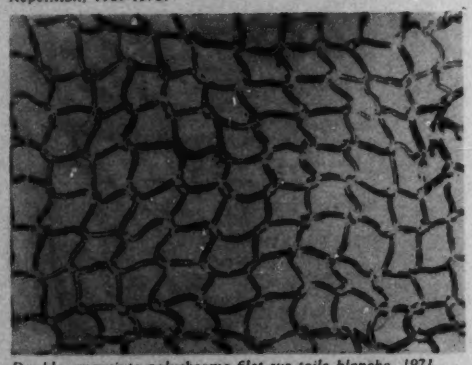
Avril 1971
Exposition Support/Surface
au Théâtre de la Cité Universitaire de Paris
(Arnal, Bioulès, Devade, Dezeuze, Dolla,
Pincemin, Seytour, Valenti, Viallat).

Juin 1971
Invité à l'exposition Support/Surface
au Théâtre Municipal de Nice
(Arnal, Bioulès, Cane,
Devade, Dezeuze, Dolla,
Grand, Pincemin, Seytour,
Valensi, Viallat).

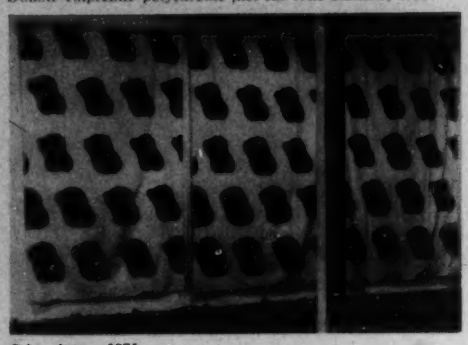
Septembre 1971
VII^e Biennale des Jeunes de Paris.

Répétition, 1967-1968.

Répétition, 1969-1970.



Double empreinte polychrome filet sur toile blanche, 1971.



Déperdition, 1971.

œuvres exposées

« Répétition », 1967-1968,
Blanc de la toile
en réserve sur bleu clair,
toile,
348 × 212 cm,
Galerie Jean Fournier.
« Répétition », 1967-1968,
Bleu clair sur toile blanche,
toile,
325 × 240 cm,
Galerie Jean Fournier.
« Répétition », 1967-1968,
Bleu orangé sur toile,
toile,
200 × 1 200 cm,
Fonds national d'Art contemporain.
« Répétition », 1969-1970,
Bleu de méthylène sur toile blanche,
toile,
327 × 240 cm,
Galerie Jean Fournier.
« Répétition », 1969-1970,
Développement du cube,
sur toile blanche,
toile,
300 × 400 cm ; 300 × 300 cm,
Galerie Jean Fournier.
« Répétition », 1969-1970,
Corde à nœuds,
1 200 cm,
Fonds national d'art contemporain.
« Répétition », 1970,
Filet,
corde de coco et goudron,
360 × 300 cm,
Fonds national d'art contemporain.
Sans titre, 1971,
Double empreinte polychrome
de filet sur toile blanche,
toile,
212 × 555 cm,
Galerie Jean Fournier.
« Déperdition », 1971,
Triptyque, gris sur toile blanche,
toile,
154 × 272 cm,
Galerie Jean Fournier, Paris.
Epissures et nœuds,
Osiers et cordes,
dizaine de travaux,
de différents formats.
Collection de l'artiste.

La pratique de la peinture concrétise une somme de signe-objets (matériau d'expérience - objet réel plus objet de connaissance) qui trouvent dans le marché de l'Art, par le biais des galeries, des collectionneurs, des ventes aux enchères, une activité productive d'argent (valeur d'échange) qui, sur la valeur primitive de marchandise (quantum de travail plus valeur du matériau brut) donne vite lieu à une spéculation incontrôlable et arbitraire.

Le problème de la vente du produit du travail se pose pour le peintre parallèlement à l'activité théorique qui accompagne le produit de connaissance.

Le peintre (travailleur d'art) doit se préoccuper de cette plus-value qui échappe à son contrôle et s'accole au produit de son travail dans sa circulation et sa manipulation en tant qu'objet physique, posant en question le problème de la vente ou de la non-vente.

Vivant dans une société dont il subit l'emprise à tous les niveaux, même s'il la combat, il paraît très délicat sur le point particulier de l'inscription du produit de son travail dans la société, de le privilégier en en refusant la vente et la circulation. Cela équivaut pour le peintre à capitaliser lui-même sa production, créant une surenchère par la non-consommation de ses œuvres, la rareté commerciale, dans la mesure où, bien sûr, le produit de son travail continue d'avoir une activité en tant qu'objet de connaissance et continue à exister.

On pourrait envisager l'existence des œuvres soit remplacée par des documents. Pourtant les documents ne peuvent être que complémentaires, car ils ne peuvent remplacer la réalité pysique et faussent le problème sur tous les plans, étant images au second degré d'une image au premier degré, avec toutes les déformations et modifications que la tecnique documentaire apporte. Les possibilités d'expérience en seraient alors arrêtées ainsi que les possibilités de relecture.

Car c'est, à ce moment-là, l'existence des œuvres et leur non-inscription définitive dans un marché qui entrent en ligne de compte.

Cela ramenant le peintre au vieux mythe de l'artiste dépossédé volontaire et marginal dans la société existante.

Attitude orgueilleuse face à une société qu'il conteste et condamne (partiellement) puisqu'il s'y inscrit pour vivre. Il aboutit à un dédoublement du schéma de vie, l'un utilitaire pour reproduire sa force de travail, l'autre spéculatif, face au produit de ce travail.

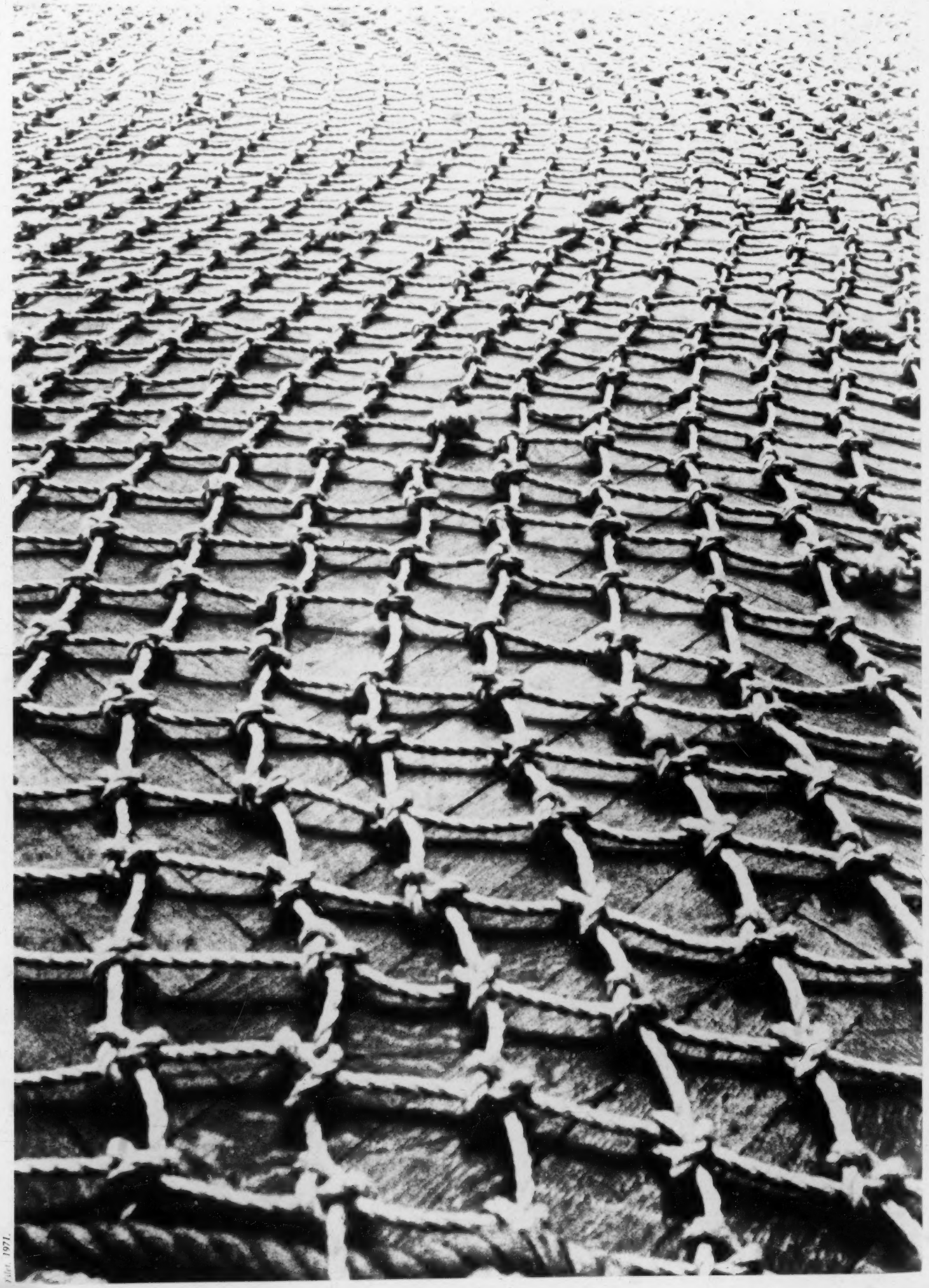
Il est bien évident que les conditions de plus-value sont contenues dans les qualités du travail :

Unicité ou petit nombre d'exemplaires
Technicité-conservation-qualité du matériau
Inscription historique-signature-datation
Permanence du travail-image de marque
Logeabilité-encombrement

On entrevoit immédiatement un certain nombre de possibilités d'action permettant d'accentuer le côté insécurisant de l'argent (placé) en faussant une ou plusieurs de ces données.

Il est donc possible de ne pas signer et dater un produit, de le réaliser d'une manière primaire et facilement reproduisible. De ne pas le particulariser, de ne pas l'arrêter dans le temps en n'en rendant possible qu'une de ses apparences à la fois, en n'assurant pas la conservation des matériaux (matériaux humbles) et des couleurs et en jouant sur la modification possible. De faire des travaux difficilement logeables ou à épisodes ou étalés dans le temps et dans l'espace, et de rompre au maximum les images de marque en multipliant les interférences.

Tout ceci étant envisagé comme réalité et données de travail n'empêche pas la vente du produit du



Fabel. 1971.

travail par le peintre ou son représentant (circuit marchand), maic peut en rendre la revente et la surenchère difficile (circuit capitaliste).

Claude Viallat,
Aubais,
août 1971.

C'est au départ la mise en évidence du couple toile sur châssis, comme scène où se jouait l'acte de peindre et de la peinture comme mise en scène, qui nous a amenés à faire passer celle-ci (la peinture) de l'image portée par la surface, à l'utilisation des matériaux sous-tendant cette surface.

Toile = tissus = matériaux souples.

Châssis = bois = matériaux durs

Ces éléments furent utilisés séparément, puis réaccouplés.

La déconstruction de la scène imposait aussi l'analyse des différents problèmes sous-jacents (dimension, fixation, tension, côtés, surface, coins, etc.) et celles des constituants (tissage de la toile, la trame, la diffusion, la capillarité) ainsi que les ligatures et assemblages, pour en venir aux éléments premiers de notre connaissance ; gestes élémentaires, balbutiements rituels ou utilitaires amorçant les civilisations.

A ce stade-là, les objets ne sont que des éprouvettes qui conditionnent certes et concrétisent notre raisonnement, mais ne peuvent vivre sans celui-ci (re-connaissance des différents sens dans les différentes civilisations ou sociétés, et des différents codes).

Ils représentent le plus grand nombre d'expériences personnelles ou communes auxquelles ils ont servi. Ils restent disponibles pour un travail ultérieur ou une mise au point plus complète, mais ne peuvent être l'image seule de l'objet de recherche, appelant respect et tabou d'une intelligentzia.

Si les documents et l'objet de connaissance sont complémentaires, ils ne peuvent se substituer ou se dissocier. Ils sont l'amorce d'une appréhension autre.

C'est parce que cela nous apparaît comme fondamental que nous essayons de dire notre production, parce que aussi le discours sur la production fait partie de la pratique productive, qu'il en est la dialectique interne, et qu'il devient la production.

Informer de notre travail, c'est faire le descriptif de ce qui est donné à voir, le questionner en le relisant dans les multiples expériences ou redites, en fonction des différents codes ou grilles de lecture qui s'entrecroisent dans les différents types de connaissance, tant dans les civilisations orientales, inca, peaux-rouges, nègres ou boshimen que dans l'art traditionnel ou actuel.

Nous essayons d'en connaître les origines et les différents champs d'influence, nous voulons l'expérimenter avec le ou les codes que sa réalité matérialiste implique, car si chaque chose est en soi une fin, elle est avant tout un commencement.

Nous vivons une œuvre qui se construit ; personne ne peut en parler à notre place. Mais nous n'avons en cela aucune prétention littéraire et n'essayons pas de nous substituer aux historiens de l'Art, psychanalystes, sociologues, ethnologues, etc., pour qui notre travail n'est qu'une somme de documents.

L'analyse de la peinture s'est faite essentiellement suivant des bases visuelles et raisonnées, nous la voudrions également topologique, corporelle et mémorielle, situant et avouant ses origines, essayant de les définir et de les comprendre, et prenant dans le réservoir des ressources humaines tout ce qui est vital et positif.

Nous ne cherchons en aucune manière à restituer le rituel magique ou religieux que notre époque a perdu. Si nous affirmons notre travail comme scientifique ce n'est pas dans le sens d'une promotion culturelle ou dans le dépassement d'un stade, mais parce qu'il cesse d'être un état définitif pour être désormais un lieu de questionnement et de recherche.

Claude Viallat,
Aubais,
Novembre 71.

christian zeimert

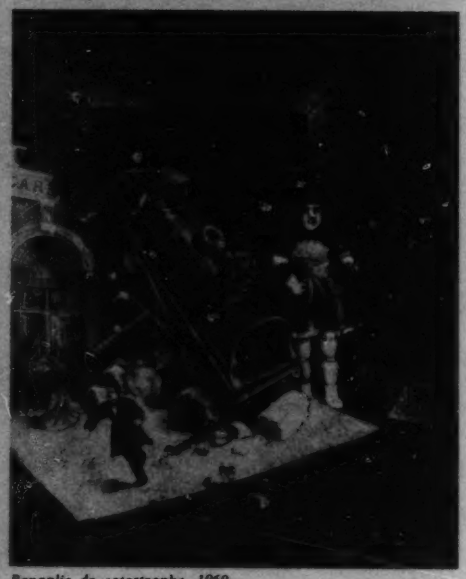
biographie

Né le 17 octobre 1934 à Paris.
Etudes à l'Ecole Boulle
et aux Arts Décoratifs.
Divers métiers :
employé dans un cirque,
mime, chauffeur-livreur, etc.
Ancien membre de la Jeune Peinture
et de la Coopérative des Malassis.
Vit et travaille à Paris.

bibliographie

Tendenzen,
n° 69-70,
Munich, 1970.
Pierre Gaudibert, Michel Troche,
catalogue de l'exposition
à l'ARC, Musée d'Art Moderne
de la Ville de Paris,
janvier 1971.
G. Gassiot-Talabot,
Opus international, n° 22, 1971.
F. Schulmann,
Esprit, février 1971.
Jean Clair,
Chronique de l'Art Vivant,
n° 18, mars 1971.
Jean Clair,
catalogue de l'exposition
« Les Autres »,
Bordeaux, novembre 1971.

L'aventure, 1970.



Panoplie de catastrophe, 1969.

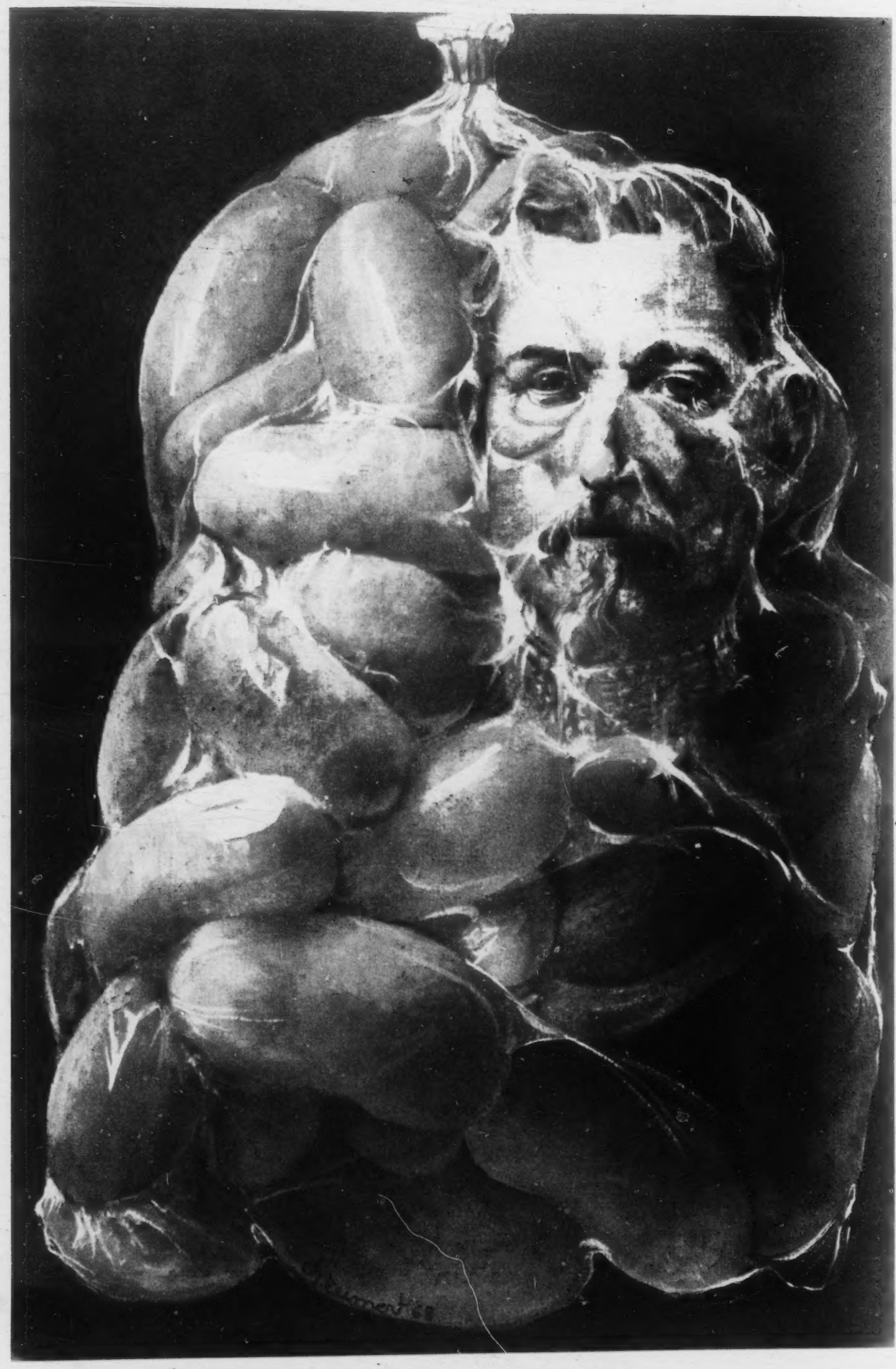
œuvres exposées

Panoplie de catastrophe pour la Gare Montparnasse, 1969,
huile sur toile,
146 × 114,
Collection Marc Moyens,
Alexandria, Virginia, U.S.A.
Le général Mélinet passant clandestinement à la postérité, 1968,
huile sur toile,
116 × 73 cm,
Collection Cueco.
L'aventure, 1970,
huile sur toile,
146 × 114,
Collection M. Yves Hamon, Bordeaux.
69-69 pour 72-72,
huile sur toile,
89 × 114 cm,
Collection de l'artiste.

« Un siècle s'est écoulé depuis le début de l'époque sans nom qu'a choisie Zeimert. C'est très loin et c'est très près, nous y sommes encore, les grands de ce monde, si pieux à Notre-Dame de Paris pour l'un des leurs et les pauvres de ce monde, si nus, si seuls quelque part dans le sud de l'Asie, c'est bien encore une nouvelle époque privée de nom... »

Pierre Gaudibert.

Le général Mélinet passant clandestinement à la postérité, 1968.



travaux collectifs

coopérative des malassis

henri cueco

Né le 19 octobre 1929
à Uzerche (Corrèze).
Formation autodidacte.
Salons.
Exposition au Salon de la Jeune Peinture
de 1952 à 1971.
Membre du jury du comité.
Président en 1963.
Participe activement au comité
de 1967 à 1970.
Salon de Mai en 1957 et 1959.
Biennale de Paris
1959, 1961, 1963 (jury), 1965.
Salon d'Automne, SIGMA 1969.
Prix Marlborough en 1956
au Salon de la Jeune Peinture.
Prix A 1957.
Prix de la Fondation Fénéon en 1959.
Prix du Salon de la Jeune Peinture en 1963.
Expositions personnelles :
1957
Galerie St-Placide.
1967
Galerie Claude Levin.
1968
Galerie La Humière,
« Jeux d'Adultes ».
1970
A.R.C. - Musée d'Art Moderne
de la Ville de Paris.
Mairie de Sallaumines.
Bellac.
1971
Galerie Sirio, Rome.
1972
Le Immagini, Turin.
Maison de la Culture du Havre.
1971 à 1972
Exposition itinérante d'estampes.
Groupes :
1965
Salle Verte
au Salon de la Jeune Peinture.
1968
Salle Rouge pour le Viet-Nam
au Salon de la Jeune Peinture.
Décors de théâtre :
« Les immortelles » de Pierre Bourgeade
à la Biennale de Paris.
1967
Argyne sur le Mont Uhuru
de L. Foucher.
1969
Biennale de Paris.
« Les Autres » (Yves Hamon), Bordeaux 1971.
Expose régulièrement à la Galerie 3 à Paris.

lucien fleury

Né le 26 mai 1928,
à Sèvres (92).
Etudes : ENSAD.
Salons :
exposition au Salon
de la Jeune Peinture de 1952 à 1971,
membre du comité
de la Jeune Peinture de 1966 à 1971,
Salon de Mai,
Biennale de Paris, Salon d'Automne.
Expositions :
1965
La Salle Verte
au Salon de la Jeune Peinture.
1968
La Salle Rouge
pour le Vietnam (A.R.C., Paris).
1969
« Distances » (A.R.C.).
« Police culture I »
(Jeune Peinture).
« Police culture II »
(Les Monumensonges).
1970
100 artistes dans la ville
(Montpellier).
Technique de l'estampe
(Paris).
1971
Proposition 71
(Maison de la Culture du Havre).
Aktions Galerie (Berne).
Impact (Lausanne).
L'appartemensonge (Jeune Peinture).
1972
Expositions personnelles :
L'Argent chez Messidor (Paris).
1969
Galerie des Loges
de l'Odéon (Paris).
1970
Galerie Clak (Rome).

jean claude latil

Né le 28 février 1932
à Marseille (Bouches-du-Rhône).
Etudes aux Beaux-Arts de Marseille, Bourges.
Salons : Comparaison,
Salon d'Automne,
Salon de Mai (de 1960 à 1967),
Salon de la Jeune Peinture depuis 1955.
Membre du Comité
en 1966, 1967, 1970, 1971.
Président en 1971.
Expositions particulières à Paris
(Galeries Vidal, Gérard Mourgue, Pierre Domec).
Parallèlement participe
en tant que décorateur
à l'élaboration et à l'exécution
de nombreux décors de films (50 environ)
et de théâtre (une dizaine).

michel parré

Né en 1938 à St-Denis
près de Paris.
Inscrit à l'Ecole Nationale
des Beaux-Arts de 1955 à 1962.
Expose au Salon de la Jeune Peinture
depuis 1955,
participe activement
à l'organisation de cette manifestation,
au sein du comité de 1964 à 1971.
Expose au Salon de Mai
1965, 1966, 1967, 1968.
Expositions de groupes (parmi d'autres) :
1959
« La Tête des autres », Paris.
1964
« Histoires », Paris.
« Moralités », Paris.
1965
« L'abri, anti-atomique », Biennale de Paris.
1966
« Du général au Particulier », Paris.
1967
« Le Monde en question », A.R.C., Paris.
1969
« Salle Rouge pour le Viet-Nam »,
A.R.C., Paris, Montbéliard, Sochaux,
Besançon, etc.
1971
« Les Autres », Yves Hamon, Bordeaux.
Expositions personnelles :
1963
« A propos du couple embrassé »,
Galerie Lefranc, Paris.
1965
« Le mauvais œil », Galerie Lahumière, Paris
1966
« C'est du propre », Galerie Girasole, Rome.
1970
Galerie Ciak, Rome.
Musée d'Art Moderne
de la Ville de Paris (A.R.C.).
1963, 1965, 1966
Sélectionné aux Prix Lefranc.
1964
Prix Félix Fenéon de peinture.
1966
Bourse Adam du Salan de Mai.

gérard tisserand

Né à Besançon,
le 25-9-1934.
Salons :
Exposition au Salon
de la Jeune Peinture de 1955 à 1971
membre du jury,
membre du jury, du comité,
président en 1969-1970
participe activement au comité
de 1967 à 1971
salon de Mai de 1955-1967.
Biennale de Paris, 1959-1961.
Expositions de groupes :
1956
Nouvelle vague, Paris.
1957
Massacre de Rambouillet.
Esplanade des Invalides.
1959
La tête des autres, Paris.
1962
Nouvelle figuration, Londres.
1963
Noir et Blanc, Athènes.
1964
Histoires, Paris.
Moralité, Paris.
1965
L'Abri anti-atomique,
Biennale de Paris.
1966
Du général au particulier,
Paris.
Opinion 66,
Musée d'Art Moderne,
Rio de Janeiro.
1967
Le monde en question,
A.R.C., Paris.
1968
Travaille à l'atelier populaire.
1969
Salle Rouge pour le Vietnam,
A.R.C., Paris.
1970
Lons-le-Saulnier,
Montbéliard, Belfort.

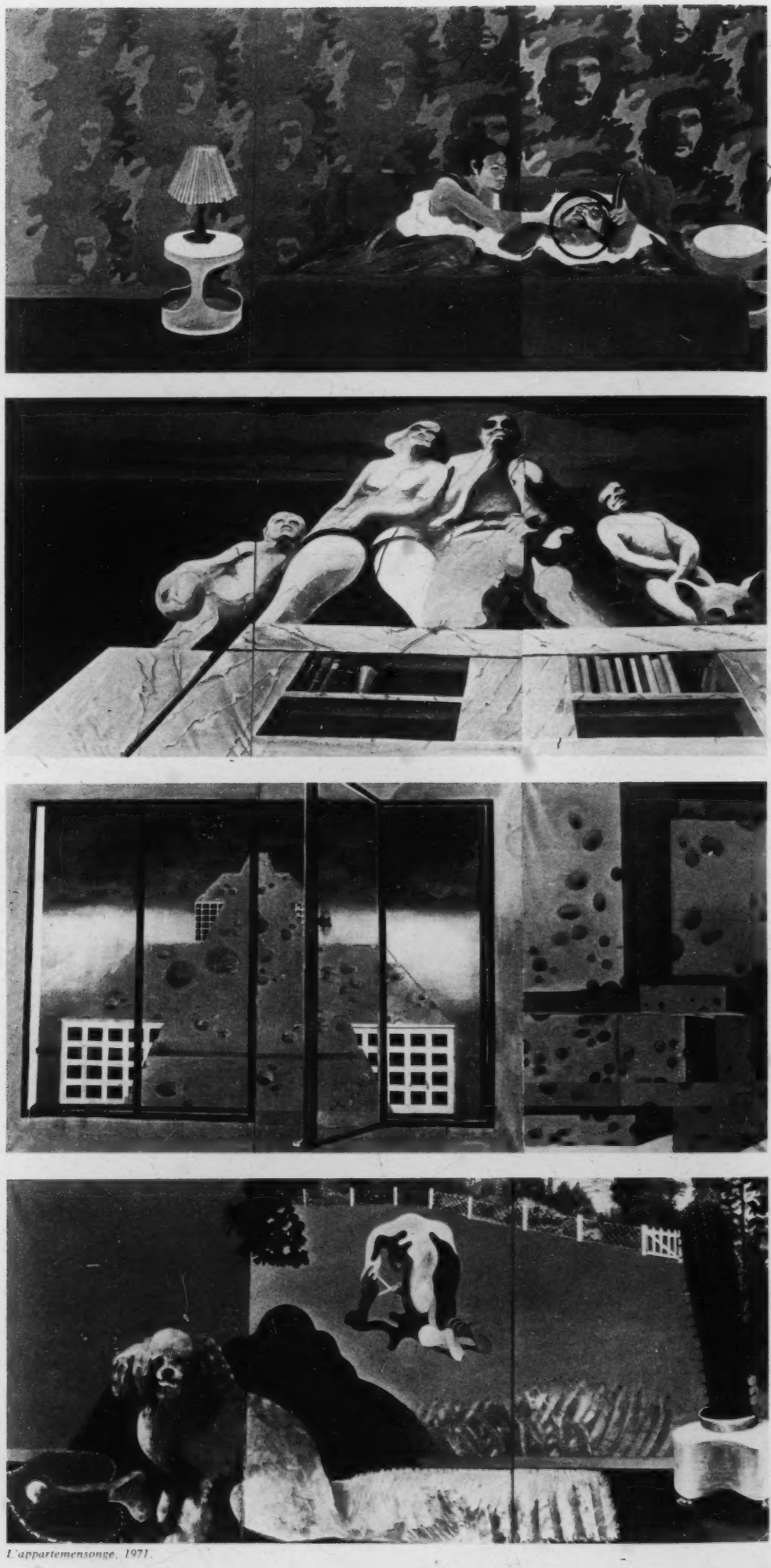
Expositions personnelles :

1964
Les noces de Bagnolet ?
Galerie Lahumière, Paris.
1965
La carte du Tendre,
Galerie Guasele, Rome,
Vous en êtes un autre :
A.R.C., Paris.
Maison de la Culture de St-Etienne.
Bourse Adam au Salon de Mai, 1966.

œuvres exposées

L'Appartemensonge, 1971,
avec Cueco, Fleury, Latil, Parré, Tisserand.
Un appartement témoin reconstitué comprenant 40 panneaux, peinture acrylique, 195 × 130 cm.

Le grand Méchoui, 1972,
avec Cueco, Fleury, Latil, Parré, Tisserand.
45 toiles de 162 × 130 cm,
Collection de la Coopérative des Malassis.



L'appartemensonge, 1971.

Le grand méchoui, 1972.

« le grand méchoui »

ou

12 ans d'Histoire contemporaine en France

« Le Grand méchoui » est l'œuvre la plus récente de la « COOPERATIVE DES MALASSIS ». Cette peinture de 60 m × 1,62 m a été exécutée pour l'exposition « 12 ans d'art contemporain en France ».

La « COOPERATIVE DES MALASSIS » est issue du Salon de la JEUNE PEINTURE. Dans les dernières années, elle a réalisé d'autres travaux : « Le Paysan pauvre », « Livre d'école, livre de classe », « Gabrielle Russier », « L'envers du billet », « Les Monumensonges », « L'appartemensonge ».

Elle compte aujourd'hui 5 membres : CUECO, FLEURY, LATIL, PARRE, TISSERAND ; les analyses sur le rôle de la culture et de l'art qui constituent les fondements idéologiques de la « JEUNE PEINTURE » depuis 1965, ont été déterminantes pour eux. Ils ont retenu de cette plate-forme de travail et de réflexion :

1. La nécessité de dépasser la conception esthétique en ne lui donnant comme fonction que le seul rôle de véhicule du langage pictural.
2. La nécessité d'affirmer la prééminence du contenu politique de classe.
3. L'expérience d'une pratique de groupe :

« Cette pratique collective permet la multiplication de l'imagination ou des connaissances de chacun ; elle supprime la pratique trop individualisée du travail. Nous nous sommes efforcés ainsi de passer du fantasme individuel à l'image collective qui est plus proche de l'expression politique. L'œuvre ainsi réalisée ne doit ressembler à aucune de celles d'entre nous, elle doit être plus qu'une simple addition ou juxtaposition : le résultat doit faire apparaître des images spécifiques qui rendent l'expérience — sans préjuger de sa qualité — irremplaçable. »

Bulletin n° 7
de la
« Jeune Peinture ».

« LE GRAND MECHOUI »... est une image de la réalité historique contemporaine parallèle à la réalité picturale présentée dans l'exposition. Le choix des événements, les ressemblances non fortuites, ne sont pas arbitraires. Pas plus en tout cas que toute autre forme de choix ou de sélection (ceux de l'exposition par exemple). Ils révèlent les fondements idéologiques ou affectifs de notre objectivité politique. »

Coopérative des Malassis
Cueco - Fleury - Latil
Parré - Tisserand.

dans l'impossibilité
de reproduire une des œuvres
réalisées dans le passé
par le
groupe
de recherche
d'art visuel
dissous en 1968,
cinq de ses anciens membres
sur six
ont réalisé en équipe
une évocation
des travaux du groupe.
ce parcours
est une œuvre originale
qui s'appuie
sur les recherches
de ces artistes

garcia-rossi

Né en 1929 à Buenos-Aires.
Etudes à l'Académie des Beaux-Arts de Buenos-Aires.

1960
Membre fondateur du groupe de Recherche d'Art Visuel participe à des manifestations organisées par le groupe, sous le titre « l'Instabilité », en France, Italie, Belgique, Amérique, Brésil, Japon, comprenant présentation des recherches, colloques, débats, communications, sondages d'opinion et manifestes.
Participation active à l'organisation du Mouvement International Nouvelle Tendance.
Participation à de nombreuses expositions internationales
« Nouvelle tendance », exposition internationale, Musée des Arts Décoratifs, Paris.
« Le Parc, Sobrino », Galerie Ad Libitum, Anvers.
« La Inestabilidad », Musée National des Beaux-Arts, Buenos-Aires.

1964
« Espana libre », exposition d'art espagnol contemporain, Rimini, Florence.
« La Inestabilidad », Sao Paulo, Brasilia.
« Mouvement II », Galerie Denise René, Paris.
« The Movement », Hannover Gallery, Londres.
« Du labyrinthe à la chambre d'amour », Tokyo.
« Dokumenta », exposition internationale, Kassel.

1965
« Labyrinthe 3 », Galerie The Contemporaries, New York.
VIII[e] Biennale de sculpture, Anvers.
« Art today », Buffalo.
« The Responsive Eye », Museum of Moderne Art, New York, city Art Museum of Saint-Louis, the Pasadena Art Museum, the Baltimore Museum.
IV[e] Biennale de Paris.
Réalisation d'une sculpture en plein air (620 × 225 + 225 cm) à Sarcelles (Paris).

1966
« Structures et mouvement », Galerie Denise René, Paris.
« Une journée dans la rue », manifestation du Groupe de Recherche d'Art Visuel, Paris.
« La Lumière », Musée de Eindhoven, Hollande.
Exposition personnelle, Esslingen, Allemagne Fédérale.

1967
« Structure, lumière et mouvement », Galerie Denise René Rive Droite, Paris.
« Edition 1 = 100 », Galerie Denise René Rive Gauche.
« Du constructivisme au cinétisme », Galerie Denise René, Hans Meyer, Krefeld.
« Dix ans d'art vivant », Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.
« Lumière et mouvement », Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
VI[e] Biennale de San Marino.
V[e] Biennale de Paris.
« Sigma, arts nouveaux, multiples », Bordeaux.

1968
« Plus-minus », festival of the arts to-day, Albright Knox Museum, Buffalo.
Groupe de recherche d'art visuel, Museum am Ostwall, Dortmund.
« Art vivant 1965-1968 », Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.
« Cinétisme, spectacle, environnement », Maison de la Culture, Grenoble.
Mente 1, Barcelone.
Exposition personnelle, Galerie Suzanne Bollag, Zürich.
Exposition personnelle, Galerie Denise René, Paris.

1969
X[e] Biennale de sculpture, en plein air, Anvers.
Biennale d'art constructif, Nüremberg, Allemagne Fédérale.
Exposition personnelle, Galerie 58, Rapperswill, Suisse.

1970
« Jeunes d'aujourd'hui », les Halles, Paris.
Biennale de Medellin, Colombie.

1971
Réalisation d'une sculpture en plein air (600 × 180 × 140 cm) en acier inoxydable, Grenoble.
Exposition personnelle, Galerie Denise René, Paris.
Exposition personnelle, Galerie Denise René, New York.

sobrino

Né à Guadalajara, Espagne, en 1932.
Réside à Paris depuis 1959.

1946
Commence à travailler dessin et sculpture à l'Ecole des Arts et Métiers de Madrid.

1949
Part pour l'Argentine.

1950-1957
Ecole Nationale des Beaux-Arts de Buenos-Aires, diplôme de professeur.

1954-1959
Participe à des expositions collectives et réalise plusieurs expositions particulières en Argentine.

1959
Arrivée à Paris.

1960
Co-fondateur à Paris du Groupe de Recherche d'Art Visuel.
Première présentation d'œuvres du Groupe dans son atelier.

1961
Groupe de Recherche d'Art Visuel, Galerie Denise René, Paris.

1962
« L'instabilité », manifestation du Groupe de Recherche d'Art Visuel.
« Arte programata », organisée par Olivetti à Venise et Rome.
« Art spectacle », Galerie socio-expérimentale, Paris.
« Anti-peinture », exposition internationale, Hessenhuis, Anvers.
Art abstrait constructif international, Städtshes museum, Leverkusen.

1963
« Le Parc, Sobrino, Yvaral », Galerie Aujourd'hui, Bruxelles.
« L'instabilité », dans le cadre du Festival international de films expérimentaux, Belgique.
« Les questions », Galerie socio-expérimentale, Paris.
« L'instabilité », Musée d'Art Moderne, Rio de Janeiro.
Premier salon international de galeries pilotes, Lausanne.
IV[e] Biennale de San Marino.
« Nove tendencije », Musée d'Art Contemporain, Zagreb.
III[e] Biennale de Paris.

stein

Né en 1926 en France.
Nationalité française.
1946
Ecole Nationale Supérieure
des Beaux Arts, Paris.
Atelier Fernand Léger.
Contacts avec le Groupe Surréaliste.
1948
Peinture, gravure.
1956
Premières peintures géométriques
programmées sur système
mathématique.
1959
Premier relief manipulable
Plexiglas - 9 plaques en permutation
avec un élément identique.
1960
Membre fondateur
du Groupe de Recherche d'Art Visuel.
1961
Peintures programmées,
recherches moirage.
1962
Polarisation chromatique
en lumière parallèle.
Boîte lumineuse
polarisée « polascope ».
Jeux : tourne-disques,
miroirs manipulables,
trièdres, kaléidoscope,
recherches sur prisme métal.
1965
Boulier à parcours variable.
1967
Effets spéciaux du film
« La Prisonnière »,
dessin animé,
Centre Audio Visuel de Saint-Cloud,
spirale métallique.
1968
Premières recherches LASER.
1969
Propositions LASER,
développement des recherches précédentes.
Professeur à UP7
des Beaux Arts de Paris.
1970
Décors de ballets,
Opéra Comique de Paris (LASER),
effets spéciaux film O.R.T.F. (LASER).
Film Education Nationale
sur les recherches LASER.
1971
Chargé de cours
à la Faculté des Lettres
de Vincennes.

yvaral

Né à Paris le 25 janvier 1934.
Habite et travaille à Lagny.
Etudes d'art graphique
à l'Ecole des Arts Appliqués à Paris.
1954
Premières recherches
d'art abstrait constructif.
1955
Premières œuvres en mouvement.
1955-1957
Salon des Réalités Nouvelles.
1958
Expose régulièrement
à partir de cette date
à la Galerie Denise René, Paris.
1960
Co-fondateur du groupe
de Recherche d'Art Visuel.
1962
Invité au séminaire international
de Farleigh Dikinson University,
New Jersey, U.S.A.
Exposition à Madison, New Jersey.
Expose avec le Parc, Sobrino
au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.
1966
Exposition personnelle :
Op Art Galerie, Esslingen.
Galerie Ricke, Kassel.
Howard Wise Gallery, New York.
Galerie « Saba Studio », Villingen.
Galerie Tobies et Silex, Cologne.
K.E. Osthaus Museum. La Haye.
1967
Exposition personnelle,
Musée de La Haye.
1968
« Vasarely-Yvaral ».
Centre Culture de Villeparisis.
Exposition personnelle :
Galerie Gunar, Düsseldorf.
1969
Exposition personnelle :
Galerie Grises, Bilbao.
Décors du ballet « Kraanerg »
de Roland Petit et I. Xenakis,
en collaboration avec Vasarely.
Exposition personnelle :
Galerie Denise René Rive Droite
et Galerie Denise René Rive Gauche.
1970
Exposition personnelle :
Redfern Gallery, Londres.
Flat International, Bruxelles.
1972
Avec le groupe de Recherche d'Art Visuel,
obtient la Médaille d'Or
à la 4e Biennale de San Marin,
1er Prix à la 3e Biennale de Paris.
Médaile d'Or à la Triennale
de New Delhi (1971).
Prix de la Biennale d'Alexandrie.

morellet

(Voir page 281).

dissolution du grav

La dissolution du Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) a été décidée à l'unanimité le 15 novembre 1968.
L'histoire du Groupe est inséparable du milieu dans lequel il s'est développé et affirmé. Autour du Groupe, les « aînés », les galeries, les critiques ou historiens d'art, les peintres, les amateurs éclairés ; à l'intérieur, les essais de formulation, de clarification, les conflits où la personnalité de chacun devait tour à tour enrichir le Groupe ou s'effacer devant lui.

un groupe fondé sur une équivoque

L'équivoque a débuté avec la formation du Groupe. On a cru à une association d'artistes qui cherchaient à renforcer leur position isolée. D'où pour beaucoup, la certitude qu'un super-individu, le Groupe, serait plus fort que chacun de nous. Nous avions beau affirmer que ce n'était pas pour renforcer une certaine image de l'artiste mais pour la détruire, que le travail rigoureux, systématique, volontairement limité au domaine des structures contrôlables, était poursuivi au sein du Groupe, on s'évertuait, de l'extérieur, à souligner les personnalités, à chercher les parrainages, à ignorer le Groupe pour considérer chacun de ses membres.
Je pense qu'une des formes d'analyse et de pensée qui caractérisera notre époque est précisément ce sport absurde qui consiste à cristalliser une situation en devenir perpétuel. Dans la crainte d'être dépassés, les critiques ne se contentent plus de constituer un « herbier artistique », mais font de l'art-fiction : la moindre proposition, avant d'être concrétisée ou développée, entre mort-née dans le dictionnaire, l'encyclopédie ou le journal spécialisé.
Pour ma part, j'ai toujours considéré qu'en fondant le Groupe, nous décidions de laisser de côté les problèmes et les ambitions individuelles de chacun de nous au profit d'une recherche collective systématique. Nous comptions mettre en commun une somme de concepts et de recherches qui ne devaient plus rien aux caprices de l'inspiration personnelle. Parallèlement, nous dénoncions le culte de la personnalité et les spéculations dont l'art et les artistes étaient l'enjeu. Nous voulions réhabiliter une certaine conception du public, dévalorisée par une critique d'art obscurantiste, qui considérait que l'art ne s'adresse qu'à l'élite. Pour cela nous envisagions de sortir du circuit traditionnel des galeries, mais de rester le plus étroitement possible en contact avec le public afin de modifier la situation existante.

des réalisations positives

Des structures contrôlables aux structures manipulables, l'évolution du Groupe s'est poursuivie avec les labyrinthes, les salles de jeux, les journées dans la rue pour aboutir à des propositions de situations et de structures définies et édifiées collectivement (Buffalo, Grenoble, Paris) où l'apport individuel n'était plus discernable.
Ainsi schématisée, la situation est positive : dans ces conditions, pourquoi dissoudre le Groupe ?

les divergences

En huit ans, nous avons évolué, et les divergences se sont affirmées. Quatre seulement des six membres du Groupe en faisaient réellement partie depuis deux ans ; les autres, associés nominalement au Groupe, en bénéficiaient sans contribuer à son évolution. D'où une certaine inertie, en dépit des « décisions prises à la majorité ». Cette majorité elle-même n'était pas homogène. D'accord sur la nécessité d'une action collective, nous ne l'étions pas toujours sur la nature de cette activité. La participation active du spectateur par exemple peut être envisagée de différentes façons.
Au départ cette interaction entre le spectateur et l'œuvre tend à établir un contact direct et provoquer une réaction spontanée, indépendamment d'une culture donnée ou de considérations esthétiques préétablies. Mais elle peut être une sorte de divertissement, un spectacle dont le public est un des éléments au même titre que l'œuvre. Elle peut devenir le thème d'une prise de position idéologique ; elle peut être aussi un nouveau moyen de conditionnement, voire un abrutissement du public. En aucun cas, elle ne constitue un but en soi.
Conditionnement mis à part, chacune de nos propositions dans ce domaine tendait toujours vers l'une ou l'autre de ces situations, mais nos avis différaient non seulement sur l'importance des résultats, mais sur la nécessité de l'expérience.

les compromis

Dès sa formation, le Groupe qui a évolué sans apport extérieur et sans aide financière collective, a dû composer pour pouvoir se développer. Pour les uns, il ne fallait pas remettre en cause ouvertement le circuit traditionnel des galeries et des collectionneurs. Puisqu'il s'agissait pour eux d'un gagne-pain, les expositions individuelles devaient être préservées. Par contre, toute manifestation de caractère culturel, étant récupérée par l'Etat au nom du patrimoine artistique commun, contribuait au renforcement de la société actuelle et devait être dénoncée.
Pour les autres, nos prises de position sur l'artiste unique et l'œuvre d'art surestimée étaient incompatibles avec une activité artistique de type traditionnel qui renforçait d'un côté que nous prétendions détruire de l'autre.
Par contre, les manifestations culturelles n'étant l'objet d'aucune spéculation artificielle et touchant un public non spécialisé, pouvaient permettre de véhiculer de nouvelles idées et de faire évoluer la situation artistique.
Le manque de cohésion sur l'opportunité de telle acceptation ou de tel refus nous freinait considérablement.

un groupe fermé

La personnalité de chacun restant très apparente, dans chacune de nos manifestations, nous avons travaillé nos expériences en circuit fermé. Bien sûr, il y avait des échanges d'idées, et des recherches de développement (Nouvelles Tendances) ; mais le Groupe restant limité à ses fondateurs, l'apport extérieur se limitait à des emprunts. Nous retrouvions à une échelle différente les limites de l'artiste isolé.
La notion de Groupe ne devient positive que si un pas définitif est franchi, si l'apport de chacun se fond dans l'œuvre commune. Sinon les individualités se manifestent au détriment de l'action collective.
Le Groupe devrait être un organisme souple dont la composition se modifierait en fonction de l'expérience proposée ou de la recherche poursuivie. Il ne devrait avoir de suite qu'autant que l'expérience qui l'aurait provoqué. La notion d'équipe devra-t-elle succéder à la notion de groupe ?

le groupe de le parc

Après avoir été le Groupe de Vasarely, nous sommes devenus le Groupe de Le Parc. C'est d'autant plus absurde que l'évolution de Le Parc, comme celle de chacun de nous, est au stade actuel encore inséparable du Groupe dans lequel elle s'est développée. Il ne s'est trouvé personne à l'époque pour l'affirmer sans équivoque. En consacrant Le Parc et en ignorant le Groupe, la Biennale de Venise consacrait l'individu au détriment du Groupe.

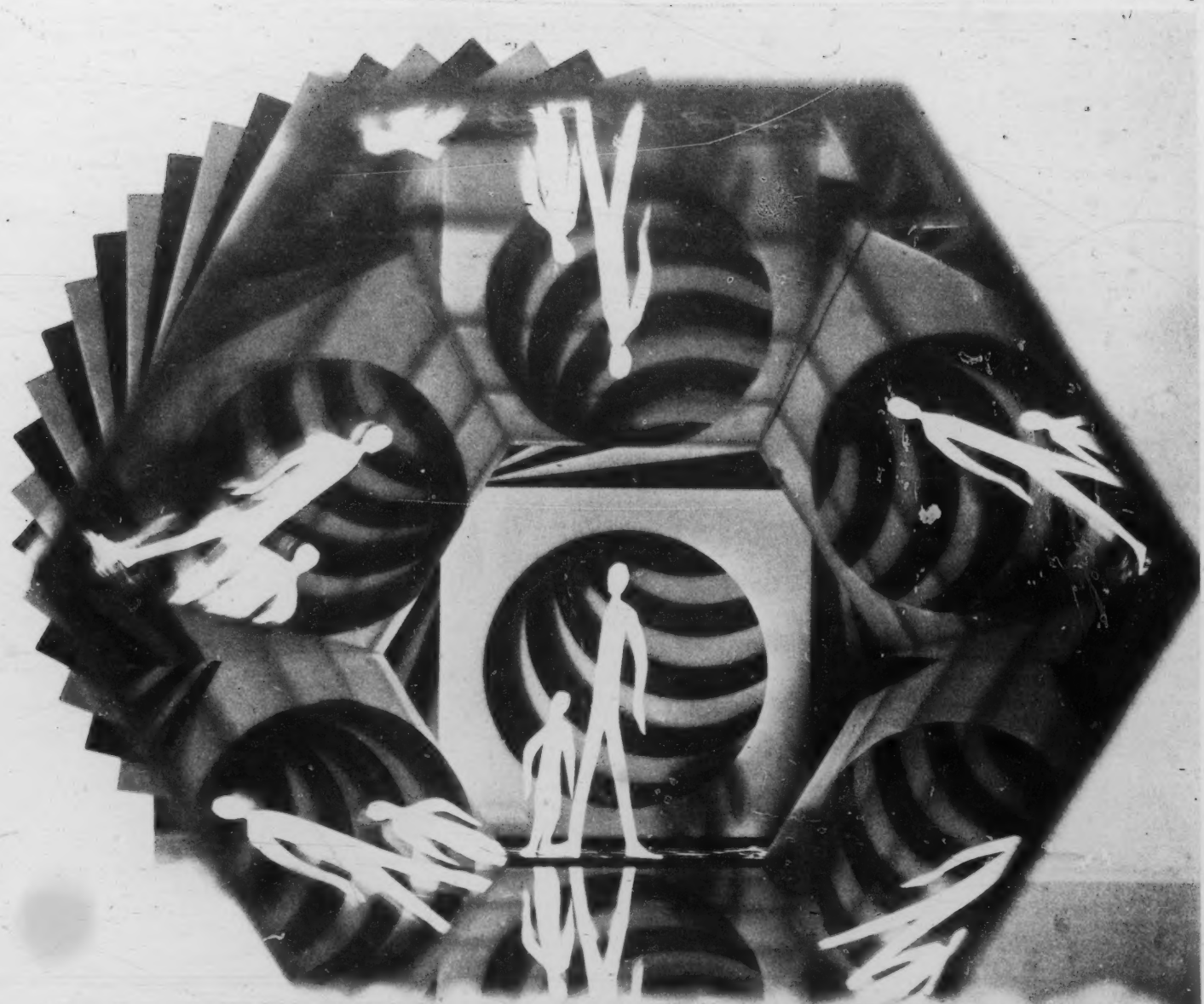
disparité des moyens

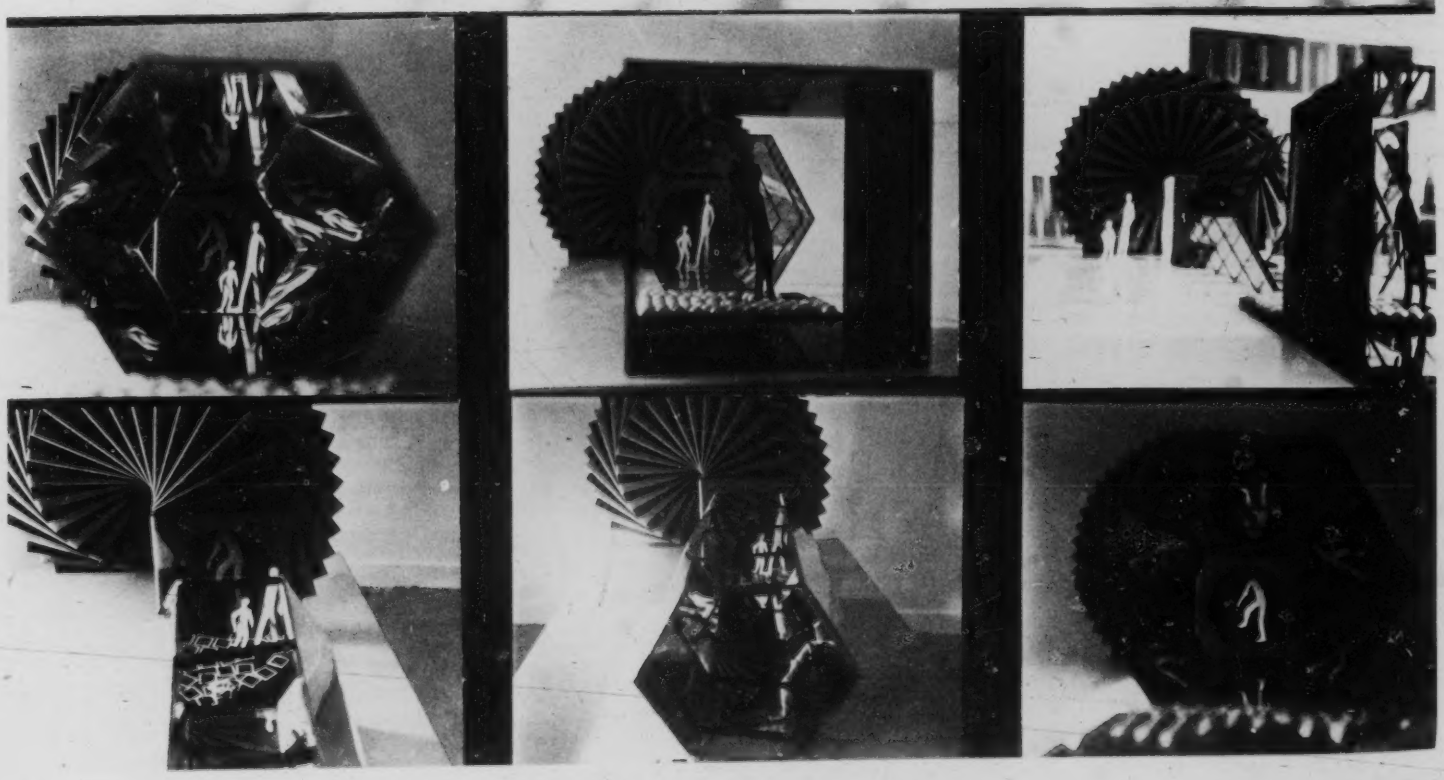
Quelle que soit notre volonté de continuer « comme si de rien n'était », les rapports étaient faussés. Dans un Groupe fermé, l'effort collectif nécessite un équilibre dans les moyens matériels et une disponibilité équivalente de chaque membre. Si le Groupe nous a permis de clarifier certaines situations, il n'est plus sous sa forme actuelle un outil adéquat pour poursuivre cette évolution.
Pour ma part, je tiens à souligner que, si je souscris volontiers à sa dissolution, ce n'est pas parce que je lui préfère une carrière d'artiste isolé, mais parce que je crois que l'action collective ne peut exister dans un Groupe qui vieillit, la remise en cause des structures extérieures implique aussi celle de ceux qui les dénoncent. J'aurais souhaité une fin brillante, une manifestation posthume du Groupe qui soit une sorte de feu d'artifice final de cette expérience, mais puisque personne n'est d'accord...

Joël Stein

commentaire de françois morellet

En novembre dernier j'ai pris, avec la majorité des autres membres, la décision de dissoudre le Groupe et ceci principalement pour deux raisons :
(1) Etre en ménage à six pendant huit ans sans divorce ni nouveau mariage finit par être immoral et conservateur. Il fallait ouvrir largement le Groupe. C'est radicalement fait.
(2) Un groupe est d'autant plus cohérent que ses membres sont anonymes. Ma proposition faite il y a huit ans de supprimer définitivement toute « signature » individuelle pour les membres du Groupe ayant été rejetée, il était inévitable que le Groupe disparaisse quand les succès individuels apparaîtraient.
On s'est quand même souvent bien marrés !





photographies

ad petersen
pitz a.r.p.s.
wilfrid bauer
bernardin
jean biaugeaud
nashan bishajan
alain bordas
philippe brousté
robert david
marie-laure de decker
delagenière
michel dellul
jacques denimal
jacques dirand
robert doisneau
jean dubout
a. dumage
andré dyja
eeva
susy embo
face
j. forest
martine franck
jeremy try
claude grégoire
grossot-tonnerre
j. guillou
marianne kelefa et florin dragu
kossakowski
c. halle
sara holt
david housez
jacqueline hyde
iala
leni iselin
luc joubert
henri kessels
pierre joly et vera cardot
marc lacroix
jean-dominique lajoux
maisonneuve
marion-valentine
thierry martin
m. mayeur
heidi meister
andré morain
michel nahmias
wolfgang pankokf
mario perotti
clovis prévost
daniel pype
r.m.n.
service de la documentation
photographique
guy roche
sartony
dino scrimali
r. de seynes
shunk-kender
giorgio soavi
j.p. sudre
studio arcane
studio germain pilon
studio pyrénées
tridouy
van rij
vaux
marco ven uri
f. viamonte
roger vullier
walch

imprimerie serg, 40, rue marceau, 94 - ivry

dépôt légal 2e trimestre 1972